સાહિત્યવિવેક

['સાહિત્યવિહાર' અને 'ગંધાક્ષત' પછીનો વિવેચનસંગ્રહ]

અનંતરાય મ. રાવળ



: પ્રકાશક :

ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય

ગાંધી માર્ગ : અમદાવાદ–૧

પ્રથમ આવૃત્તિ : ૧૯૫૮
દ્વિતીય આવૃત્તિ : ૧૯૬૮

મૂલ્ય : પાંચ રૂપિયા

પ્રકાશક :
કાંતિલાલ ગોવિંદલાલ શાહ
ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય
ગાંધી માર્ગ : અમદાવાદ-૧

મુદ્રક :
ઠાકોરલાલ ગોવિંદલાલ શાહ
શારદા મુદ્રણાલય
પાનકોર નાકા : અમદાવાદ

સૌ. બાળાને

ગુરુ ચાલ્યાં સંગાથી બની જેણે જીવનમાં રસ પૂર્યો.

અનંતરાય રાવળનાં પુસ્તકો

વિવેચન

૧ સાહિત્યવિહાર
૨ ગંધાક્ષત
૩ સાહિત્યવિવેક
૪ સાહિત્યનિકષ
૫ સમીક્ષા
૬ 'રાઈનો પર્વત': વિવેચન
૭ સમાલોચના
૮ ગ્રંથસ્થ વાઙ્મય

સાહિત્યનો ઈતિહાસ

૯ ગુજરાતી સાહિત્ય—ભાગ ૧ : મધ્યકાલીન

સંપાદન

૧૦ નળાખ્યાન (પ્રેમાનંદ)
૧૧ મદનમોહના (શામળ)
૧૨ સ્નેહમુદ્રા (ગોવર્ધનરામ)
૧૩ 'કલાપી'નો કાવ્યકલાપ
૧૪ બોટાદકરની કાવ્યસરિતા
૧૫ ન્હાનાલાલ-મધુકોશ
૧૬ ગ્રામલક્ષ્મી (સંક્ષેપ)
૧૭ ચુનીલાલ વ. શાહની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ

બીજાઓ સાથે

૧૮-૧૯ બુદ્ધિપ્રકાશ લેખસંગ્રહ ૧-૨
૨૦ ચંદ્રહાસાખ્યાન (પ્રેમાનંદ)
૨૧ રમણલાલ દેસાઈની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ
૨૨ કવિશ્રી ન્હાનાલાલ સ્મારક ગ્રંથ
૨૩ મ. ઝવેરીની કાવ્યસુષમા
૨૪ ક. માણેકની અક્ષર-આરાધના
૨૫ કાલેલકર અધ્યયન ગ્રંથ
૨૬ સરકારી વાચનમાળા: ૧-૪
૨૭ દી. બ. નર્મદાશંકર મહેતા સ્મારક ગ્રંથ

૨૮—૩૦ કલાપી : ગોવર્ધનરામ : બોટાદકર
(વોરા કં.ની 'ગુર્જર સાહિત્ય સરિતા' માળામાં)

અનુવાદ

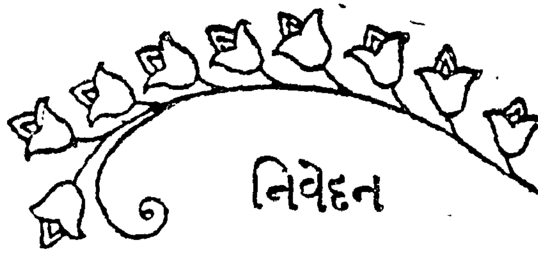
૩૧ ટૉલ્સ્ટૉયની નવલિકાઓ [શ્રી. વિશ્વનાથ મ. ભટ્ટ સાથે]

પ્રકીર્ણ

૩૨ આહારવિજ્ઞાન [ડૉ. જે. ડી. પાઠક સાથે]



ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય : ગાંધી માર્ગ : અમદાવાદ-૧



નિવેદન

(પ્રથમ આવૃત્તિનું)

'સાહિત્યવિહાર' અને 'ગંધાક્ષત' પછી આ ત્રીજો વિવેચન-સંગ્રહ સાહિત્યરસિકો અને અભ્યાસીઓની સહૃદયતા પર શ્રદ્ધા રાખી એમની સેવામાં ધરતાં આનંદ થાય છે. જેમ આગલા બંને તેમ આ સંગ્રહમાંની સામગ્રી સહૃદય–ભાવે સાહિત્યનો આસ્વાદ અને મૂલ્યાંકન કરવાની છેલ્લાં ત્રેવીસ વર્ષમાં યથાશક્તિમતિ થઈ શકેલી સાધનાનું ફળ છે. એમાંના બે લેખ (નં. ૬ અને ૭) ભારતીય આકાશવાણીએ પ્રસારિત કરેલા. એને આ સંગ્રહમાં સામેલ કરતી વેળા એના સૌજન્યનો સાભાર સ્વીકાર કરું છું. 'નળાખ્યાન' અને 'રાઈનો પર્વત' ને લગતા લેખો એ જેના ભાગ છે તે પુસ્તકોના પુનર્મુદ્રણ વેળા એમાં કરેલા થોડાક સુધારા સાથે અત્રે રજૂ થાય છે. 'આદિકવિની પ્રસાદી' લેખને થોડો ટૂંકાવ્યો છે. અહીં ગ્રંથસ્થ કરતી વેળા હાથ સવિશેષ ફેરવ્યો છે 'સ્નેહમુદ્રા' લેખ ઉપર, પણ તે મૂળ વક્તવ્યને અબાધિત રાખીને. સંગ્રહમાં એક શરદબાબુની કૃતિના અને બે વિદેશી કથાઓના અનુવાદ માટે લખેલા સમીક્ષાત્મક પ્રવેશકોને પણ સહેતુક સ્થાન આપ્યું છે. ચાર વાર્ષિક ગ્રંથસમીક્ષાઓમાંથી પહેલીને સંગ્રહમાં લેવાનો ઇરાદો એની તેમજ આ સંગ્રહમાંના કેટલાક લેખોની લંબાઈને કારણે માંડી વાળવો પડ્યો છે.

પ્રકાશન માટે શ્રી. ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલયનો હૃદયથી આભાર માનું છું.

૨૦–૧–'૫૮; અમદાવાદ

અનંતરાય મ. રાવળ

(બીજી આવૃત્તિ વેળા)

આ બીજી આવૃત્તિના પ્રકાશન વેળા, વિવેચનસંગ્રહો બીજી આવૃત્તિઓ જોતા થયાની આપણે ત્યાં હવે પેદા થયેલી પરિસ્થિતિ માટે સંતોષ અને પ્રકાશકબંધુઓ પ્રત્યે આભારની લાગણી વ્યક્ત કરવાનાં રહે છે. મુદ્રણ વખતે અત્રતત્ર શાબ્દિક ફેરફાર તથા એક બે લેખોમાંના સમયનિર્દેશમાં એક દશકાનો ઉમેરો કરી લીધેલ છે.

૧૩–૯–'૬૮ : અમદાવાદ **અનંતરાય રાવળ**

અનુક્રમ

સાહિત્યવિવેક





અનંતરાય રાવળ

ઉતારવાની પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ. આપણી ભાષા અપભ્રંશોત્તર કાળની ગર્ભદશા પૂરી કરી જન્મી ચૂકી હતી અને ભાંખોડિયાંભેર ચાલતી થઈ હતી, તે કાળે તેના ખેડાણમાં સહાયક નીવડે એવો આ સંજોગ હતો. પ્રથમ પુરાણો સંસ્કૃતમાંથી અનુવાદરૂપે ગુજરાતી ભાષામાં ઊતરવા લાગ્યાં, પણ ઓછું સંસ્કૃત જાણનાર પરંતુ બીજી રીતે કથનકલાપ્રવીણ બ્રાહ્મણોએ પુરાણાંતર્ગત ઉપાખ્યાનો અને કથાઓની તેમાં પોતાની કલ્પના ઉમેરીને તથા પોતાનો કવિતાકસબ વાપરીને બનાવેલી સ્વતંત્ર ગુજરાતી રચનાઓ વિશેષ લોકપ્રિય બનતાં તેનું સર્જન વિશેષ થવા લાગ્યું. આ રચનાઓ તે મધ્યકાલીન ગુજરાતી આખ્યાનો.

આ આખ્યાનોએ તેમના ઉદયકાળે પોતાનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ ધરીને ઊભી થતી આપણી ભાષાને સારા પ્રમાણમાં ખેડી અને વિકસાવી છે. પણ ભાષા-સાહિત્યની સેવા કરતાં ગુજરાતની સંસ્કારસેવા તેમના હાથે વિશેષ થઈ છે. આપણાં ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન અને સંસ્કૃતિના ઉત્તમ અંશોને અને તેનાં સારતત્ત્વોને મિત્ર માફક ઉપદેશ કરતી કથા—આખ્યાયિકાઓ દ્વારા જનતા સુધી પહોંચાડી જે કાર્ય જૂના સમયમાં પુરાણોએ બજાવ્યું હતું, તેવું જ કાર્ય બજાવી મધ્યકાળનાં ગુજરાતી આખ્યાનોએ આપણી પ્રજાના ધર્મસંસ્કાર તથા ભક્તિભાવના જાગતાં રાખ્યાં અને પોષ્યાં છે. શાસન મુસલમાનોનું હતું છતાં લોકોની ધર્મભાવના, આચાર-વિચાર, જીવનપ્રણાલી, એમનાં વ્રતો, ઉત્સવો, કથાઓ એનાં એ જ રહ્યાં એનો ઘણો જશ આખ્યાનકારોનેય જાય. શ્રી કનૈયાલાલ મુનશી-એ પ્રેમાનંદને ગુજરાતની નાનકડી રંગભૂમિ પરનો વ્યાસ કહી એ જે વર્ગનો પ્રતિનિધિ હતો તે વર્ગની ધર્મસંરક્ષણ અને સંસ્કારસાચવણી-ની સેવાને જ બિરદાવી છે.

કાવ્યપ્રકાર તરીકે આખ્યાન કડવાબદ્ધ અપભ્રંશ-અપભ્રંશોત્તર કાવ્યપ્રબંધોનું સાતત્ય સાચવે છે. જૈન સાધુઓ પોતાની પુરાણકથાઓ અને ધાર્મિક પુરુષોનાં ચરિત્રો રાસ તથા પ્રબંધો નામની પદ્યરચનાઓમાં લખતા, તો બ્રાહ્મણવર્ગે પુરાણોમાંથી ભગવાનની લીલા અને ભક્તોનાં

ચરિત્ર ઉપાડી પોતાની આખ્યાનરચનાઓ કરી. રાસ-પ્રબંધોમાં માત્રામેળ છંદો અને દેશીઓ વપરાતાં, તો કથાગાનની અપેક્ષાએ આખ્યાનોએ પણ તેનું કડવાનું સ્વરૂપ સ્વીકારી લઈ ગેય દેશીઓનો વિશેષ વિનિયોગ કર્યો. જૈનેતર કવિઓનાં આખ્યાનનાં કડવાનાં મુખબંધ અને વલણ અપભ્રંશ કડવાનાં પ્રારંભક ધ્રુવક અને ઉપસંહારાત્મક ઘત્તાની જ સુધારેલી આવૃત્તિ બન્યાં.[1]

આખ્યાન સર્વાનુભવરસિક કથાત્મક કવિતાનો, પ્રાચીન પુરાણો અને મહાકાવ્યો અને અત્યારનાં ખંડકાવ્યોની વચમાં બેસે એવો, વિસ્તારી કાવ્યપ્રકાર છે. પુરાણોનો કથાપટ અતિવિસ્તૃત અને તેમાં ભગવાનના અવતાર, વંશોની કથાઓ અને અનેક આખ્યાયિકાઓનું જાળ મોટું હોય છે. આખ્યાન પુરાણાંતર્ગત એક જ ઉપાખ્યાનને કે કથા–પ્રસંગને અથવા એક જ વ્યક્તિના ચરિત્રને આલેખતું હોવાને કારણે તેની ચોકસ હદ બંધાય છે.[2]

---

૧. 'કડવું' શબ્દ જ અપભ્રંશ પરથી આવ્યો છે. હેમચંદ્ર અને સંસ્કૃત આલંકારિકો कडवक શબ્દ વાપરે છે, પણ તે કોઈ દેશ્ય શબ્દનું બનાવેલું સંસ્કૃત હોય. कलाप અને कडप (स. कटप्र) અને कदम्ब પરથી 'કડવું' (=કડીઓનો સમૂહ) શબ્દ વ્યુત્પન્ન કરવાના પ્રયાસ પણ થયા છે.

૨. એ રીતે સંસ્કૃત મહાકાવ્યને તે જરાક મળતું આવે. પણ મહાકાવ્યમાં કાવ્યાત્મક વર્ણનછટા પર વધુ ભાર હોય છે, ત્યારે ગુજરાતી આખ્યાનમાં ભાર વાર્તાકથન પર જ વિશેષ હોય છે. વળી, આલંકારિકો મહાકાવ્યનાં જે લક્ષણો ગણાવે છે તેને કંઈ આખ્યાને પોતાનાં લક્ષણો બનાવ્યાં નથી: અનાયાસે એમાંનાં કોઇ એમાં આવી જાય તો ભલે, પણ તે તો એની વર્ણનાત્મકતાને લીધે આવે. સંસ્કૃત 'કથા' અને 'આખ્યાયિકા'માં આખ્યાનનાં લક્ષણ હોય એમ દંડી કહે છે, ત્યાં 'આખ્યાન'નો અર્થ પૂર્વવૃત્તોક્તિથી વિશેષ નથી. બાકી, સંસ્કૃત 'કથા' તથા 'આખ્યાયિકા' ગદ્યમાં હોય છે, ત્યારે ગુજરાતી આખ્યાન પદ્યરચના છે. વળી સમગ્ર દૃષ્ટિએ, આલંકારિકોએ ગણાવેલાં કથા-આખ્યાયિકાનાં લક્ષણોનો આખ્યાન સાથે બહુ મેળ ખાતો નથી. આપણું આખ્યાન સ્વતંત્ર ગુજરાતી રચના જ કહેવાય.

આ+ખ્યૈ-(ख्या) પરથી થતી 'આખ્યાન' શબ્દની નિષ્પત્તિ અને રામાયણ-મહાભારતાદિમાંનાં ઉપાખ્યાનની ગાઈ બજાવીને થતી સાભિનય કથા એટલે આખ્યાન, એવી હેમચંદ્રની સમજ[1] આખ્યાનને ગાનાર અને શ્રોતાઓની અપેક્ષા રાખતો કથાગાન અને કથાશ્રવણનો પ્રયોગ જ ઠરાવે છે. પછી, જેમ 'રાસ' એટલે મૂળ તો વર્તુળાકારી ભ્રમણનો સ-સંગીત સામૂહિક નૃત્યપ્રયોગ, પણ પછી એની સાથે ગવાતા ગીત માટે એ શબ્દ વપરાતો થયો છે, તેમ આવા આખ્યાન વેળા જેનું કથાશ્રવણ થાય તે કાવ્યરચના આખ્યાન નામથી ઓળખાતી થઈ હશે.

આખ્યાન લાંબી કાવ્યરચના હોવાથી તેમાં એક જ રાગ આખ્યાનકાર તથા શ્રોતાઓને થકવે. વળી લાંબાં હોઈ તેનું 'આખ્યાન' (=કથાગાન) એકથી વધુ બેઠકો પણ માગે. આ કારણથી તેમાં વિરામસ્થાનો તથા નવા ઢાળ ને રાગની જોગવાઈ કરી આપતા કથાના વિષયાનુસારી વિભાગો પાડવામાં આવે છે. એને કહેવામાં આવે છે 'કડવાં'. પુરાણોમાં જેમ સર્ગ ને અધ્યાય અને આજની નવલકથાઓમાં જેમ પ્રકરણ, તેમ આખ્યાનમાં કડવાં. પણ આખ્યાનોનાં કડવાં હોય છે તેનાથી ટૂંકાં. આરંભકાળનાં આખ્યાનોનાં કડવાં નરસિંહ મહેતાનાં પદ જેવાં ટૂંકાં હતાં.[2] ભાલણનો 'દશમસ્કંધ' પદોમાં લખાયો છે અને જનાર્દનકૃત 'ઉષાહરણ'નાં કડવાં પદો જ છે. કડવાંએ વિસ્તાર સાધ્યો પાછળથી, પણ ત્યારેય લાગણીઘનતા આલેખતાં કડવાં પદ બની રહેતાં (ઉદા. 'નળાખ્યાન' કડવું ૩૧ અને 'દશમસ્કંધ' કડવું ૫૬).

---

૧. आख्यानकसंज्ञां तल्लभते यद्यभिनयन् पठन् गायन्...(काव्यानुशासन)

૨. હેમચંદ્રે કડવાને અનેક છંદોના રાગ કે ઢાળનું મિશ્રણ કહેલ છે તે તથા આખ્યાનની એમણે આપેલી સમજૂતી એટલું તો સિદ્ધ કરે છે કે કડવાં મૂળ ગેય. આપણાં પ્રારંભકાળનાં આખ્યાનો કડવાં માટે ગેય પદનો ઉપયોગ કરે એ આથી સમજી શકાય એવી વાત છે. કડવાં ભાગ્યે દેશીઓમાં (દેશીઓ એટલે જુદા જુદા રાગ કે ઢાળની ગેય પદરચનાઓ) જ લખાયાનું રહસ્ય પણ આમાં છે.

કડવાબદ્ધ આખ્યાનોમાં વચમાં પદો મૂકવાની પ્રથા આમ તો પ્રેમાનંદથીય જૂની છે—'હંસાઉલી 'જેવી વાર્તાઓ તથા 'કાન્હડદે પ્રબંધ,' અને ભાલણની 'કાદંબરી' જેવી કૃતિઓ પણ અવારનવાર પદો પ્રયોજે છે—પણ એ એનો ઠીક ઉપયોગ કરે છે. લાંબી દેશીઓ જેવાં આવાં કડવાંની પૂર્વે (અને ક્યારેક સમાન્તરે ને પછી) પદની માફક ચોપાઈ તથા પૂર્વછાયા (દોહરા)નો બંધ પણ આખ્યાનો માટે વપરાયો માલૂમ પડે છે—પદ્યવાર્તાઓ તો એમાં જ લખાતી—પણ આખ્યાનને કડવાબંધ પાછળથી વિશેષ ફાવી ગયો.

કડવાના સામાન્ય રીતે આ ત્રણ ભાગ પડી જતા : (૧) એક કે વધુ લીટીનો પ્રસ્તાવનાસૂચક મુખબંધ કે 'મ્હોડિયું' (કે હ. ધ્રુવનો શબ્દ); (૨) કડવાનો સૌથી વધુ ભાગ રોકતો અને કડવામાં વર્ણવવાના પ્રસંગનું આલેખન કરતો ઢાળ, જેમાં કડવાની વ્યાપક કે મુખ્ય દેશી વપરાઈ હોય છે, અને (૩) કડવાનો ઉપસંહાર કરી, પછી આવતા કડવાના વસ્તુનું સૂચન કરી બંનેને સાંધતી કડી બનતું એ લીટીનું વલણ અથવા ઊથલો. શેક્સપિયરનાં નાટકોમાં જેમ પ્રાસબદ્ધ કડી પ્રવેશ પૂરો થયાનું સૂચન કરે છે, તેમ આખ્યાનોમાં વલણ કડવાની સમાપ્તિ દર્શાવે છે. પદરચનાની દૃષ્ટિએ એને વિશે નોંધપાત્ર એ છે કે એનો રાગ મુખ્ય દેશી કરતાં જુદો હોય છે અને મુખ્ય દેશીના છેલ્લા શબ્દોને પકડી લઈને એ આગળ ચાલે છે. કડવાની આ વ્યવસ્થા ભાલણથી શરૂ થઈ, નાકરને હાથે પ્રચલિત બની અને પ્રેમાનંદને હાથે દૃઢ બની. પણ મુખબન્ધ અને વલણ બધાં જ કડવામાં આવતાં એવું નથી. પ્રેમાનંદના 'નળાખ્યાન'માં ઘણાં કડવાંમાં મુખબંધ નથી.ભાલણનાં ઘણાં કડવાં મુખબંધ અને વલણ દેખાડતાં નથી. આખ્યાનની કડવાં-સંખ્યા માટે કોઈ નિશ્ચલ નિયમો ન હતા. કડવાંની સંખ્યા કથાવિષય અને આખ્યાનકાર પર અવલંબતી. પ્રેમાનંદની વાત કરીએ તો એનું 'સુદામાચરિત્ર' તેર, 'મામેરું' સોળ, અને 'રણયજ્ઞ' છવીસ કડવાંનાં છે. નાકરનું 'નળાખ્યાન' બાર અને ભાલણનું તેત્રીસ

કડવાંનું છે, જ્યારે પ્રેમાનંદનું પાંસઠ કડવાં સુધી પહોંચ્યું છે.

પહેલા કડવામાં સંસ્કૃત નાટકની નાન્દી જેવું ગણપતિ અને સરસ્વતીની સપ્રણામ પ્રાર્થના અને વસ્તુનિર્દેશ કરતું મંગળાચરણ કરી, આખ્યાનના કથાપ્રસંગને સમજવા પૂરતી પ્રસ્તાવના કે પીઠિકા લેખે જરૂરી પૂર્વકથા આપી, આખ્યાનકાર કથા શરૂ કરતા. આખ્યાનનું વસ્તુ મોટે ભાગે ‘ રામાયણ,’ ‘ મહાભારત,’ ‘ હરિવંશ ’ કે ‘ભાગવત ’ માંથી અને કેટલીક વાર ભક્તોનાં જીવનમાંથી* લેવામાં આવતું. આવા ખ્યાત અને લોકો માટે રસભાજન વસ્તુના નિરૂપણમાં પછી આખ્યાન-કાર પોતાની કળા અને શક્તિ બતાવતા. ભાલણ ને વિષ્ણુદાસ જેવા પુરાણ-કથાને વફાદાર સારાનુવાદ આપતા, તો નાકર અને પ્રેમાનંદ જેવા તેમાં વધારાઘટાડા કરી વિસ્તારીને તેને સ્વતંત્ર રચના બનાવતા. આ ફેરફાર ક્યારેક સંસ્કૃતના અજ્ઞાનને લીધે,[1] કોઈ વાર કથાને ઉત્કટ બનાવવા,[2] કોઈ વેળા લોકાચાર રજૂ કરી શ્રોતાઓનો રસ વધારવા,[3] ક્યારેક લોકોને અમુક ઘટનાનું એમની ન્યાયભાવનાને ગળે ઊતરે એવું કારણ આપવા,[4] ઘણી વાર લોકોને હસાવવા[5] અથવા તેમનો ભક્તિભાવ વધારવા,[6] એમ જુદાં જુદાં કારણે પ્રેરાયા હોવાનું અનુમાન

* ઉદા૦ નરસિંહ મહેતાના જીવનપ્રસંગોનાં આખ્યાનો, ‘ સગાળશા આખ્યાન,’ ‘વલ્લભાખ્યાન’, ‘કબીરચરિત્ર’ જેવી કૃતિઓ.

૧. ઉદા૦ ‘ નળાખ્યાન’માંનો પુષ્કરે દ્યૂતમાં બળદ પરઠ્યાનો પ્રસંગ.

૨. ઉદા૦ ‘નળાખ્યાન ’માંના મત્સ્યસંજીવન અને હારચોરીના પ્રસંગ.

૩. ઉદા૦ ‘ઓખાહરણ’માંનો આરંભનો વાંઝિયા બાણાસુરની આડે સાવરણો ધરતી ચાંડાલણીનો પ્રસંગ.

૪. ઉદા૦ પ્રેમાનંદના ‘ અભિમન્યુ આખ્યાન ’માંની અભિમન્યુને અસુર ઠરાવતી પૂર્વકથા.

૫. ઉદા૦ પ્રેમાનંદના ‘ રણયજ્ઞ ’માંના કુંભકર્ણને જગાડવાના ઉપાયોનું વર્ણન તથા ‘સુદામાચરિત્ર’ અને ‘નળાખ્યાન ’માં સુદામા ને બાહુકનાં વર્તન.

૬. ઉદા૦ પ્રેમાનંદના ‘ રણયજ્ઞ ’માં રાવણ, કુંભકર્ણ ને મંદોદરીનું આલેખન.

કરી શકીએ. વાર્તાપ્રવાહમાં શ્રોતાજનોને ખેંચી જાય અને પ્રસંગો જાણે નજર સમક્ષ બનતા લાગે એવી તાદૃશ સાક્ષાત્કારક નિરૂપણની ચિત્રો ઊભાં કરતી કથનકલા તો આખ્યાનકારમાં પહેલી જોઈએ. એવી કથનકલા જેટલી જ કુશળતા પાત્રાલેખન પરત્વે આખ્યાનકાર દાખવતા. પાત્રો આમ તો લોકોને પરિચિત જ હોય, એટલે વિશેષતા એમના આલેખનમાં જ દાખવવાની રહેતી. પ્રેમાનંદનાં રાવણ, કુંભકર્ણ, કંસ, સુદામા, શ્રીકૃષ્ણ (‘ અભિમન્યુ આખ્યાન ’ના) આદિ પાત્રો જોવાથી તેના આલેખનની વિશિષ્ટતા સમજાશે. આખ્યાનકાર વસ્તુનું હાડપિંજર જ પુરાણમાંથી લઈ તેમાં લોહીમાંસ અને પ્રાણ પોતાના જમાનાનાં પૂરી પૌરાણિક પાત્રોને લોકગમ્ય સજીવ ગુજરાતી પાત્રો બનાવી દેતા. પાત્રોનું પૌરાણિક ગૌરવ ઘટી ક્યારેક તે સામાન્યતામાં સરી પડે એમ પણ આથી થતું, પણ તે ગેરલાભ કરતાં કથાને રસિક અને સજીવ બનાવતો લાભ મોટો હતો. આખ્યાનનો પટ મોટો હોવાથી એકથી વધુ રસને એમાં અવકાશ મળતો અને આખ્યાનકાર પોતપોતાની શક્તિ અને આખ્યાનમાં મળતા અવકાશના પ્રમાણમાં શૃંગાર, વીર કરુણ, અદ્ભુત, હાસ્ય, આદિ રસની નિષ્પત્તિ સાધતા અને સમકાલીન ગુજરાતીઓને તે તે લાગણીઓમાં તરબોળ કરી કથાનાં પાત્રો સાથે એટલા વખત પૂરતું તાદાત્મ્ય અનુભવાવતા. પ્રેમાનંદ જેવો કવિ તો એમાં અજબ રસવૈવિધ્ય દાખવતો. આ બધા સાથે પાત્રોનાં રૂપ, આભૂષણો,વન, નગર, સ્વયંવર, યુદ્ધો, આદિનાં વર્ણનોમાં,પાત્રોના હર્ષ, શોક, વિરહ, ક્રોધ, આદિ ભાવોના પ્રતીતિકર અને કલાત્મક નિરૂપણમાં, ભાવો અને રસને અનુકૂળ ઢાળો અને ભાષા પ્રયોજવામાં,શબ્દચિત્રોમાં, અલંકારોમાં, અને ભાષાના ઔચિત્ય અને માધુર્યમાં આખ્યાનકારો પોતાનું કવિત્વ પણ યથાશક્તિ ચમકાવતા,જેને પરિણામે આખ્યાનો ગદ્યને વાંકે પદ્યમાં લખાયેલી વાર્તા જ ન બનતાં સહૃદયોને કાવ્યાનંદ અને સાહિત્યરસ આપતી કાવ્યકૃતિઓ પણ બનતાં. આ રીતે કથાપ્રસંગ રજૂ કરી, તે પૂરો થયે તેને યોગ્ય રીતે સમેટી લઈ આખ્યાન-

કાર આખ્યાનના કથાશ્રવણના ફલ (પાપક્ષય, 'શ્રીહરિ કેરો સંબંધ,' વૈકુંઠવાસ, પુણ્યસંચય, મનોરથસિદ્ધિ, ઐહિક લાભો, ઈ.) એટલે લાભનો નિર્દેશ કરતી ફલશ્રુતિ સંભળાવી (આ ફલશ્રુતિ કોઈ વાર આરંભમાં કે વચમાં પણ મૂકાતી) અંતે નામઠામ અને જ્ઞાતિ પૂરતો પોતાનો મિતાક્ષરી પરિચય આપી કૃતિની રચનાની પૂર્ણાહુતિની મિતિ દર્શાવતા. કૃતિની વિષયસૂચિ અને કડવાં અને રાગની* સંખ્યા પણ કેટલાક આખ્યાનકાર અંતે લખતા.

૨

આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદ

ઇસવી સત્તરમા સૈકાના સાતમા દાયકામાં 'વીરક્ષેત્ર' વડોદરાના જુવાન ચાતુર્વંશી બ્રાહ્મણ પ્રેમાનંદે પોતાની આખ્યાનલેખનપ્રવૃત્તિ આદરી ત્યારે આખ્યાનનો આવો કાવ્યપ્રકાર પ્રમાણમાં ઠીકઠીક ખેડાઈ ચૂકેલો હતો. નરસિંહ મહેતાને હાથે એની 'સુદામાચરિત્ર', 'શામળદાસનો વિવાહ' અને 'હાર સમેનાં પદો' જેવી કૃતિઓમાં આખ્યાનનાં બીજારોપણ થઈ, વીરસિંહકૃત 'ઉષાહરણ', કર્મણકૃત 'સીતાહરણ', માંડણકૃત 'રુકમાંગદચરિત' જેવી રચનાઓમાં એનું સ્વરૂપ કંઈક બંધાતું જઈ, ભાલણને હાથે એનું નિશ્ચિત કડવાબદ્ધ સ્વરૂપ નિર્માઇ તેની તેમજ નાકર, વિષ્ણુદાસ, વિશ્વનાથ જાની, આદિ પાસેથી તેના સંખ્યાબંધ નમૂના ગુજરાતને મળી ચૂકયા હતા. આમ પ્રેમાનંદને માટે માર્ગ તૈયાર થઈ ચૂકયો હતો. આ પરિસ્થિતિમાં જન્મી–ઊછરી પુરોગામીઓ પાસેથી પ્રેરણા લઈ, તેમની કૃતિઓનો છૂટથી ઉપયોગ પણ કરી, તેમાં પોતાની પ્રતિભા અને કળાથી સ્વકીય વિશિષ્ટતાઓ ઉમેરી, વિસ્તારી અને દૃઢ બંધવાળાં રસાવહ આખ્યાનોનું જે વિપુલ સર્જન પ્રેમાનંદે સાડાચાર દાયકા સુધી કર્યું તેણે એને ગુજરાતનો સૌથી વધુ લોકપ્રિય આખ્યાનકાર બનાવી દીધો. એણે એના પુરોગામીઓને ઢાંકી દીધા

---

* ઉદા૦ નાકરકૃત 'નળાખ્યાન', પ્રેમાનંદકૃત 'રણયજ્ઞ' ઇ૦માં.

એટલું જ નહિ, એના શિષ્યો, સમકાલીનો અને દયારામ સુધીના અનુગામીઓએ જે કંઈ અર્પણ આખ્યાનસાહિત્યને તેની પછી કર્યું છે, તે પણ એની કૃતિઓને ઝાંખી પાડી શક્યું નથી. એટલે એ ગુજરાતનો સૌથી વધુ લોકપ્રિય આખ્યાનકાર જ નહિ, સૌથી શ્રેષ્ઠ આખ્યાનકાર પણ સહેજે ઠર્યો છે.

આપણા ઘણા મધ્યકાલીન કવિઓની માફક પ્રેમાનંદના જીવન વિશે સાધાર હકીકત ઓછી સાંપડે છે. એનું કવન 'લક્ષ્મણાહરણ' (ઇ. સ. ૧૬૬૪), ઓખાહરણ (ઇ. સ. ૧૬૬૭) કે 'અભિમન્યુ આખ્યાન' (ઇ. સ. ૧૬૭૧)થી આરંભાયું લાગે છે. ઇ. સ. ૧૭૧૪ પછીની કોઈ રચના-સાલ એની કોઈ કૃતિની મળતી નથી. કવન આરંભ્યું ત્યારે એની ઉંમર વીસની ગણીએ અને ઈ. સ. ૧૭૧૪ પછી એ ઝાઝું જીવ્યો ન હોય એમ માનીએ, તો એનો જીવનકાળ એક છેડે ઈ. સ. ૧૬૪૪ થી ૧૬૫૦નો અને બીજે છેડે ઈ. સ. ૧૭૧૪ થી ૧૭૨૦ સુધીનો અનુમાનાય. જ્ઞાતિ અને પિતા માટે 'મેવાડા ચોવીસા ન્યાત' અને 'કૃષ્ણસુત' અને વતન માટે 'વીરક્ષેત્ર વડોદરા' એટલી હકીકત સિવાય બીજી કંઈ માહિતી તેણે આપી હોય તો તે એ કે 'ઉદર નિમિત્તે' સૂરત–નંદરબાર તેણે સેવેલાં. આ સિવાય તેને વિશે જે વાતો કહેવાય–મનાય છે તે રસિક દંતકથાની કોટિની છે.

એવી વાતોમાં એક એ કે કવિત્વશક્તિ એને કોઈ મહાત્માની કૃપાથી મળેલી. એ વિશે જે ત્રણ પ્રકારની વાત ચાલે છે તેમાં વિશેષ જાણીતી આ છે: વડોદરામાં કામનાથ મહાદેવમાં ઊતરેલા એક સિદ્ધ મહાત્માની પ્રેમાનંદે બહુ સારી સેવાચાકરી કરી. મહાત્માએ પોતાના જવાને આગલે દિવસે તેને બીજે દિવસે પોતાની વિદાય વેળા હાજર રહેવા કહ્યું. ગુજરાતી ભાષાને સારે નસીબે, પ્રેમાનંદ તે વેળા મોડો પડ્યો. જઈ ને જુએ તો મહાત્મા ચાલતા થયેલા. ઝડપથી

* જુઓ 'જૂનું નર્મગદ્ય', પૃ. ૪૯૩.

પાછળ દોડતો જઈ તે તેમને આંબી ગયો ત્યારે મહાત્માએ તેની જીભ પર કંઈક લખી તેને કહ્યું, 'જો તું વહેલો આવ્યો હોત તો તું ગિર્વાણ ગિરાનો કવિ બનત, પણ હવે તારી ભાષાનો મોટો કવિ બનીશ.' બીજી એક વાત પ્રેમાનંદ વિશે એ કહેવાયેલી છે કે તે પંદરેકની વયે રામચરણ નામના વિદ્વાન સંન્યાસીના સંપર્કમાં આવી એમની સાથે ઉત્તર હિંદની તીર્થયાત્રા પણ કરી આવેલો. સંન્યાસીના સહવાસ તથા તીર્થયાત્રાના ફળરૂપે પ્રેમાનંદની પહેલી કાવ્યરચના હિંદીમાં થઈ. પણ પૂર્વાશ્રમના ગુજરાતી નાગર એવા રામચરણ સંન્યાસીએ તેને 'ઉંબર મૂકી અને તું ડુંગરને પૂજે કેમ' એમ કહી હિંદીમાં લખવા માટે ઠપકો આપી ગુજરાતીમાં કવિતા રચવા આગ્રહ કર્યો. 'રામચરણ-કમળ-મકરંદ લેવા ઇચ્છે પ્રેમાનંદ' એ પ્રેમાનંદની પંક્તિમાંના સમાસના 'રામચરણ' શબ્દને વિશેષનામ માનવાથી આ દંતકથા ઊભી થઈ લાગે છે. સંસ્કૃતમાંથી કથા કરનાર પુરાણી તરીકે આરંભ કરનાર પ્રેમાનંદે પુરાણીઓની ઇર્ષ્યા નડતાં ગુજરાતીમાં આખ્યાનો ગાનાર કથાકાર બની પુરાણીઓને પાછા પાડ્યાની વાત પણ કેટલોક વખત ગુજરાતમાં ખૂબ પ્રચલિત બનેલી. સફળ લોકપ્રિય આખ્યાનકાર એ બન્યો હોવા વિશે શંકા નથી. તેની આસપાસ સોએક જણનું શિષ્યમંડળ હતું, જેમાં બાર તો સ્ત્રીઓ હતી, અને પોતાના શિષ્યોમાંથી કોઈને સંસ્કૃત, કોઈને ફારસી, કોઈને વ્રજ અને કોઈને મરાઠી કવિતાની બરોબરી કરે એવી કવિતા રચવાનો તેણે આદેશ આપેલો, તેમજ જ્યાં સુધી ગુજરાતી ભાષાની કાવ્યરચના ઇતર ભાષાની કાવ્યરચનાથી ચડે એવી ન થાય ત્યાંસુધી પોતે પાઘડી ન પહેરવાની તેણે પ્રતિજ્ઞા લીધેલી: આવી આવી કથાઓ એના સંબંધમાં કહેવાયાં-મનાયાં કરી છે. સમર્થક હકીકત કે પુરાવાને અભાવે, આ બધી વાતો પ્રેમાનંદ જેવા મધ્યકાળના સફળ અને ઉત્તમ આખ્યાન-કવિનું અને તેની ભાષાસેવાનું ગૌરવ કરવા-વધારવા જોડી કઢાયેલી હશે, એમ માનવાનું વલણ અત્યારે વધતું જાય છે.

૪૫ થી વધુ વર્ષના તેના કવન-કાળમાં પ્રેમાનંદે કરેલ કાવ્ય-

સર્જન વિપુલ છે. એની કૃતિઓની સંખ્યા પચાસ ઉપર ગણાવાઈ છે. એમાંની 'સંપૂર્ણ ભાગવત' 'રામાયણ' 'વલ્લભ ઝઘડો' જેવી સાતેક નવલરામ પંડ્યાએ, 'સ્વર્ગની નીસરણી' ને 'મહાભારત' જેવી છએક કેશવલાલ ધ્રુવે, 'સત્યભામારોષદર્શિકા આખ્યાન' અને બીજાં બે નાટકો નરસિંહરાવ દીવેટિયાએ, અને 'લક્ષ્મણાહરણ' 'દ્રૌપદીહરણ', 'માર્કંડેય પુરાણ' 'અષ્ટવક્રાખ્યાન' અને 'સુભદ્રાહરણ' જેવી કૃતિઓ બીજાઓએ અ-પ્રેમાનંદી હોવાનું લગભગ સિદ્ધ કર્યું છે. આમ છતાં, પ્રેમાનંદની સંશયાતીત કૃતિઓની સંખ્યા પચીસની ઉપર તો પહોંચે છેજ. એમાં 'દાણલીલા' અને 'ભ્રમરપચીશી' જેવું કૃષ્ણ-કીર્તન છે, 'દ્વાદશ માસ' જેવા વિરહના મહિના છે, 'દશમસ્કંધ' જેવો અનુવાદ છે, અને 'વિવેક વણજારો' જેવું રૂપકકાવ્ય છે, પણ એની મોટા ભાગની કૃતિઓ આખ્યાનો છે. પૌરાણિક આખ્યાનોમાં એનાં ગણનાપાત્ર આખ્યાનો 'અભિમન્યુ આખ્યાન','ચંદ્રહાસાખ્યાન', 'ઓખાહરણ','સુદામાચરિત્ર','સુધન્વાખ્યાન,' 'રણયજ્ઞ,' 'નળાખ્યાન' વગેરે છે. નરસિંહ મહેતાના જીવનપ્રસંગો ઉપર પણ 'મામેરું,' 'હુંડી,' 'શ્રાદ્ધ' અને 'હારમાળા' જેવાં આખ્યાનો તેણે રચ્યાં છે. કવિ તરીકેની તેની મોટી સિદ્ધિ આખ્યાનોના રચયિતા તરીકેની જ છે.

આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદ વિશે પહેલી જાણવા જેવી વાત એ છે કે એણે ભાલણ, નાકર, વિષ્ણુદાસ અને વિશ્વનાથ જેવા પુરોગામીઓની આખ્યાનકૃતિઓનો ઘણો ઉપયોગ કર્યો છે.'હારમાળા'માંની તેની

'પૂર્વે જે જે કવિજન વૈષ્ણવે કહ્યાં ચરિત્ર ઉદાર જી;
તે સઘળાનો જોડ કરીને બાંધ્યું શુભ આખ્યાન જી.'

એ પંક્તિઓ માત્ર 'હારમાળા' પૂરતી જ નહિ, તેની ઘણી કૃતિઓ પૂરતી સાચી છે. મૂલ સંસ્કૃત પુરાણકથાઓમાં નહિ એવા કેટલાક પ્રસંગોના પુરોગામીઓએ કરેલા ઉમેરાનો તેમજ કેટલીક વાર તો પુરોગામીઓની આખી કડીઓનો તેણે સારો એવો લાભ લીધો છે. એ જમાનો પણ એવો હતો જ્યારે પોતાના સર્જનની માલિકી તથા

નકલ-હક સુવાંગ સ્વાધીન રાખવાની 'મમ'-તા કવિઓના મનમાં પેઠી ન હતી. શેકસપિયરની જેમ વસ્તુ અને અર્ધા તૈયાર માલ માટે પુરોગામીઓનો ઋણી એવો આ આખ્યાનકાર કેવો શેકસપિયરની માફક લીધેલ વસ્તુ પર પોતાની પ્રતિભાનું સિંચન કરી મૂળ કૃતિથી અનેકગણી ચડિયાતી કૃતિઓ નિરમી ગયો છે, એ એનાં 'ઓખાહરણ,' 'મામેરું,' 'હારમાળા,' 'સુદામાચરિત્ર' અને 'નળાખ્યાન' એના પુરોગામી-ઓની તે તે કૃતિઓ સાથે સરખાવી જોતાં તરત પ્રતીત થાય તેમ છે. પ્રેમાનંદની કૃતિઓમાંથી પુરોગામીઓની તે તે કૃતિઓ બાદ કરો, બાકી વધે તે બધું પ્રેમાનંદનું; અને એ ઘણું છે.

પ્રેમાનંદની એ નિજી સંપત્તિમાં પહેલી નોંધપાત્ર છે એની કથન-કલા. આખ્યાન આખરે તો એક કથા છે અને તેથી કથા માંડીને રસજમાવટથી કહેતાં આવડવું એ આખ્યાનકારને માટે પ્રથમપહેલી આવશ્યકતા અને સફળતાની ચાવી છે. પ્રેમાનંદ વાર્તા સારી રીતે કહી જાણે છે. કથનની સરસતા અને સચોટતા એની પાસે એટલી બધી છે કે એનાં આખ્યાન એના પુરોગામીઓ અને અનુગામીઓનાં ઘણાં આખ્યાન જેવાં મોળાં કે શુષ્ક ક્યારેય લાગતાં નથી. વાચકોને એ અંત લગી ખેંચી રાખે છે. રસસ્થાનોની એને એવી સારી પારખ છે કે પુરોગામીઓએ જવા દીધેલી અનેક પરિસ્થિતિઓને કુશળતાથી ખીલવી એ તેનો લાભ લે છે, અને ઘણી પરિસ્થિતિઓ આખ્યાનનો કથારસ વધારે એવી એ નવી પણ સરજે છે. નરસિંહ મહેતા દીકરીના સીમંત પ્રસંગે ગયા એમ એક જ વાક્યમાં સામાન્ય આખ્યાનકાર જેને પતાવે તે પ્રસંગને એણે નરસિંહ મહેતાની વહેલ્ય, સાધુમંડળી, એનો પ્રવાસ, એને વેવાઈએ આપેલો ઉતારો, ત્યાં એની થતી મશ્કરી, એ બધાંના તાદૃશ ચિત્રાત્મક વર્ણનથી કેવો રસિક અને સજીવ બનાવી દીધો છે! આવા દાખલા તો એનાં આખ્યાનોમાંથી સંખ્યાબંધ બતાવી શકાય. 'નળાખ્યાન' જ એવા અનેક બતાવે છે. એની પાસે પ્રમાણવિવેક પણ સારો છે. કથાનો પૂર્વરંગ કે પ્રાસ્તાવિક

પૂર્વકથા એ હમેશાં સંક્ષેપમાં જ પતાવે છે અને પછી તરત સીધો કથાપટ ઉખેળી તેનાં ચિત્રો બતાવતો, નાટ્યપૂર્ણ પરિસ્થિતિઓને ખોલવતો, વાર્તાપ્રવાહમાં વાચકોને ખેંચી જતો, તે આગળ વધે છે અને કથાપ્રસંગ પૂરો થાય કે તરત સંક્ષિપ્ત ઉપસંહારથી આખ્યાન સમેટી લઈ ફલશ્રુતિ સંભળાવી પૂર્ણાહુતિ કરે છે. એનાં આખ્યાનો આ કારણે સુરેખ સુશ્લિષ્ટ રચનાઓ બન્યાં છે.

પ્રેમાનંદનો શક્તિવિશેષ વાર્તાકથન કરતાં એના પાત્રાલેખનમાં રહેલો છે. એનાં આખ્યાનોનાં પાત્રો જુદી જુદી પરિસ્થિતિઓમાં જે બોલે–ચાલે–વિચારે છે તેમાં એ હસાવવા જ માગતો હોય એવાં સ્થળોના અપવાદ સિવાય બધે પૂરી વાસ્તવિકતા અને સ્વાભાવિકતા હોય છે. ખાલી હાથે પાછો ફરતો અને જાત પર સરોષ તિરસ્કાર અને કૃષ્ણ પ્રત્યે તથા પોતાને એવા મિત્રની પાસે ધકેલનાર પત્ની પ્રત્યે ચીડ વ્યક્ત કરતો સુદામો, રીઢી ગોળી ફોડતા કૃષ્ણ પ્રત્યે ચીડાતાં ને તેને ઉખળ સાથે બાંધતાં જશોદા, જેના વિના ઘડીયે ચાલતું નહોતું એવી દમયંતીને હાર જતાં મ્હેણાં મારવા મંડી જતી ઈંદુમતી, અને નિર્ધન નરસૈયાની મજાક ઉડાવતાં નાગર સ્ત્રીપુરુષો તે તે પરિસ્થિતિમાં જેમનું એવું જ વર્તન સ્વાભાવિક એવાં સ્ત્રીપુરુષોના જ નમૂના છે. પુત્રવત્સલ જશોદા, ઘરરખુ ગૃહિણી સુદામાપત્ની, પ્રભુલીન ભક્તરાજ નરસિંહ મહેતો, 'સુદામાચરિત્ર' ના મિત્રવત્સલ ભક્તાધીન કૃષ્ણ, 'દશમસ્કંધ'ના મસ્તીખોર કિશોર કૃષ્ણ, 'અભિમન્યુ આખ્યાન' ના કપટી કૃષ્ણ, નમાઈ દીકરી અને ઓશિયાળી વહુ કુંવરબાઈ, યૌવનપ્રવિષ્ટા ઓખા, આ સૌ તેમનાં ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિત્વ સાથે આખ્યાનોના વાંચનાર અને સાંભળનારની નજર આગળ ખડાં થઈ જાય એવું સાચું અને સજીવ એમનું આલેખન પ્રેમાનંદે કર્યું છે. પ્રેમાનંદનું ઊંડું સંસારનિરીક્ષણ અને એનું જનસ્વભાવનું સાચું જ્ઞાન આવા પાત્રાલેખન પાછળ ઊભું છે.

પાત્રોને આવાં સ્પષ્ટરેખ અને જીવન્ત બનાવવા પ્રેમાનંદે એમનાં

વેશ, વાણી, વૃત્તિ અને વર્તનમાં સમકાલીન ગુજરાતીપણું પૂર છૂટથી મૂક્યું છે. 'એ તો જ્ઞાન મને ગમતું નથી ઋષિરાયજી રે' કહેતી સુદામા-પત્ની, લગ્નોત્સુક ઓખા અને દમયંતી, કોઈને સાક્ષી તરીકે રાખી પુત્રને નંદ–જશોદાને સોંપવા વાસુદેવને સૂચવતી દેવકી, સુભદ્રાને પટાવી એની પાસે નિષિદ્ધ પેટી ઉઘડાવતી એની ભાભીઓ—સૌ આ કારણે જ જીવન્ત અને રસોદ્‌બોધક બનેલાં પૌરાણિક પાત્રો છે. 'મામેરુ" અને 'હુંડી'માં નરસિંહની ભીડ ભાંગવા દામોદર દોશી અને શામળશા શેઠરૂપે આવતા ભગવાન અને 'મામેરુ"માં કમળા શેઠાણીરૂપે આવતાં લક્ષ્મીજી આથી જ ગુજરાતીઓનાં મનમાં તરત વસી જાય એવાં ગુજરાતી પાત્રો બની જાય છે. આથી પૌરાણિક પાત્રો દૂર–વિદૂરની ગતકાલીન સૃષ્ટિનાં કાલ્પનિક અતિમાનવી પાત્રો મટી પ્રેમાનંદનાં શ્રોતાજનોને તેમના પોતાના જેવા જ માનવ્ય કે ગુણદોષાદિવાળાં અને તેથી સાચાં લાગ્યાં હશે અને તેમણે એમની લીલા સહાનુભૂતિ અને રસથી માણી હશે. સમકાલીન માનવતાના નિરૂપણ વગર ગતકાલીન પાત્રોના આલેખનમાં એમને સજીવ બનાવે એવું વ્યક્તિત્વ ન આવે એવા શ્રી કનૈયાલાલ મુનશીના મતને પ્રેમાનંદનું પાત્રાલેખન ટેકો આપી રહે છે.

એ જ રીતે પ્રેમાનંદ પોતાનાં પૌરાણિક વસ્તુવાળાં આખ્યાનોમાં પોતાનાં શ્રોતાજનોનો નિત્યપરિચિત સંસાર જ તક મળે ત્યાં ખડો કરી દે છે. એમ તો બધા ગુજરાતી આખ્યાનકારોની આ રીત છે, પણ પ્રેમાનંદની સવિશેષ છે. 'ઓખાહરણ'માં તો એણે લગ્નનો વિધિ અને ગુજરાતી લગ્નગીતો પણ ધરી દીધાં છે. 'મામેરુ"માં સીમંતવિધિ અને તે વખતની પહેરામણી આદિ રિવાજોનું સુંદર ચિત્ર એણે આલેખ્યું છે. સુદામાનું કુટુંબજીવન ગરીબ ગુજરાતી બ્રાહ્મણના કુટુંબ-જીવનનું જ ચિત્ર છે. 'નળાખ્યાન'માં પુત્ર–પુત્રીને મોસાળે વળાવતાં 'સહેજે મામીની ગાળ' કહેતી દમયંતીના એ ઉદ્‌ગારમાં સમકાલીન ગુજરાતણ મામીની મનોદશાનો ઇશારો દેખાય છે. ઋતુપર્ણને દમયંતીની ભત્રીજી પરણાવવામાં પ્રેમાનંદે ગુજરાતનું વહેવારુપણું બતાવ્યું છે.

આ તો થોડા જ દાખલા છે. એનું સમગ્ર સાહિત્ય વાંચનારને પ્રેમાનંદ ગુજરાતના લોકાચાર અને લોકમાનસનો કેવો કુશળ આલેખક હતો એ જણાયા વિના નહિ રહે. તેનાં આખ્યાનોમાં ઊતરેલા આ ગુજરાતે તેના અને તેનાં શ્રોતાઓનાં હૃદયને જોડનારા સેતુનું કામ કર્યું છે અને તેનાં આખ્યાનોને લોકગમ્ય અને જનપ્રિય બનાવ્યાં છે. એનાં વસ્તુનું ખોખું જ પૌરાણિક, મહીં તેણે શ્વાસ લેતું કર્યું છે સમકાલીન ગુજરાતી જીવન. એણે જ પ્રેરી છે કવિશ્રી ન્હાનાલાલની "સૌથી વધુ ગુજરાતી કવિ' એ પ્રેમાનંદપ્રશંસા.

પ્રેમાનંદે લોકહૃદયને આકર્ષ્યું પોતાની કથનકલાથી, પાત્રાલેખનથી અને પુરાણકથાના આવા ગુજરાતીકરણથી, પણ તેને વશ તો કર્યું છે પોતાની રસપ્રભુતાથી. આ બાબતમાં આપણા આદ્ય વિવેચક નવલરામે કરેલી એની નીચેની પ્રશંસા એના કોઈ પણ અભ્યાસીની સંમતિ મેળવી શકે તેમ છે:

'રસની બાબતમાં કોઈ પણ ગુજરાતી કવિ એના પેંગડામાં પગ ઘાલે એવો નથી. તાકયું તીર મારનારો તો પ્રેમાનંદ જ. એ ધારે છે ત્યારે રડાવે છે, ધારે છે ત્યારે હસાવે છે અને ધારે છે ત્યારે શાંત રસના ઘરમાં આપણને લઈ જઈને બેસાડે છે. એની વધારે મોટી ખૂબી એ છે કે એને એક રસમાંથી છટકી જતાં વાર લાગતી નથી, અને તે એવી સ્વાભાવિક રીતે કરે છે કે લેશમાત્ર પણ રસભંગ થતો નથી.' ('નવલગ્રંથાવલિ–' ભા. ૨)

પ્રેમાનંદનાં 'ઓખાહરણ' અને 'દાણલીલા'નો શૃંગાર, 'ઓખાહરણ', 'રણયજ્ઞ' અને 'અભિમન્યુઆખ્યાન'નો વીર, 'મામેરું', 'સુદામાચરિત્ર' અને 'નળાખ્યાન'નો હાસ્ય, 'દશમસ્કંધ' અને 'નળાખ્યાન'નો કરુણ, અને 'દશમસ્કંધ' 'મામેરું' અને 'સુદામાચરિત્ર'નો ભક્તિરસ જેમણે એક વાર આસ્વાદ્યો હશે તે એનો સ્વાદ સહેજમાં નહિ ભૂલે. પ્રેમાનંદ સર્વ રસનો એકસરખો સફળ નિષ્પાદક છે એ આ કૃતિઓ બતાવે છે. એનાં આખ્યાનોમાં પ્રધાન રસની સાથે તેને બાધા પહોંચાડે નહિ પણ તેને પોષક બને એવા અમુખ્ય રસ પણ, કથાવસ્તુ આપે તે

અવકાશના પ્રમાણમાં, એકથી વધુ લાવી તે સારું રસવૈવિધ્ય દાખવે છે. ‘રણયજ્ઞ’નો મુખ્ય રસ રામ–રાવણના યુદ્ધનો એટલે વીર છે, પણ તેમાં હાસ્ય, કરુણ, અદ્દભુત અને બીભત્સનું પણ નિરૂપણ પ્રેમાનંદે કર્યું છે. એ જ રીતે ‘ઓખાહરણ’માં મુખ્ય રસ શૃંગાર સાથે યુદ્ધનો વીર રસ અને અદ્દભુત તથા હાસ્ય પણ આવ્યા છે. ‘અભિમન્યુ-આખ્યાન’માં વીરની સાથે શૃંગાર, કરુણ ને બીભત્સનું દર્શન થાય છે. ‘દશમસ્કંધ’માં વીર, અદ્દભુત, કરુણ આદિ રસોની સાથે વાત્સલ્ય-ભાવ એને રસ કહેવો પડે એ રીતે રજૂ થાય છે. ‘નળાખ્યાન’માં શૃંગાર, કરુણ, હાસ્ય અને અદ્દભુતની લીલા અનુભવાય છે. આખ્યાનોની આ રસસંસૃષ્ટિની બાબતમાં પ્રેમાનંદની ખૂબી રસસંક્રાન્તિમાં રહેલી છે. એક રસના આલંબનને જ બીજાનો આલંબન વિભાવ બનાવી અને કેટલીક વાર એક જ પરિસ્થિતિમાંથી બીજો રસ ઉદ્દભ-વાવી વાંચનારને ખબર પડે તે પહેલાં તે એને બીજા રસમાં ખેંચી ગયો હોય છે. સંધ્યા કે ઉષાના આકાશના રંગો જોનારને ખબર ન પડે તેમ એકમાંથી બીજામાં સરી પડે છે, અને મેઘધનુષ્યના રંગો એકની હદ ક્યાં પૂરી થઈ અને બીજાની ક્યાંથી શરૂ થઈ એની જોનારને ખબર પડવા દીધા વિના એકમેકમાં ઢોળાઈ ભળી જાય છે, તેમ પ્રેમાનંદના વિવિધ રસનું એકબીજામાં સંક્રમણ થાય છે અને તે નવલરામકથિત ‘અખંડ લહરિ’નો રસાનુભવ કરાવે છે. એનાં આખ્યાનોને મધ્ય-કાળમાં (અને આજ સુધી પણ, કારણ, એની આસ્વાદ્યતા અદ્યાપિ વિલાઈ નથી) નાટકના જેવું ભિન્ન રુચિના જનોનું એકસરખું સમા-રાધન બનાવવામાં જેનો ફાળો સૌથી મોટો ગણાય એવી પ્રેમાનંદની આ રસસિદ્ધિ વાજબી રીતે જ પ્રશંસા માગી લે એવી છે. એ જેટલું કથનકલાપટુ આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદનું કાર્ય છે, એટલું જ કવિ પ્રેમા-નંદનું પણ કાર્ય છે.

હા, પ્રેમાનંદ એકલો આખ્યાનકાર નથી, એ ઉત્તમ કલાકાર અને કવિ પણ છે. આપણા બધા મધ્યકાલીન આખ્યાનકારો ઊંચા કવિઓ

નથી. મધ્યકાલીન આખ્યાનઢગમાં કવિતા ઘણી વાર શોધી જડતી નથી. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાન એમાં અપવાદરૂપ છે. પ્રેમાનંદનું વર્ણનકૌશલ ઉત્તમ પ્રકારનું છે. એ વનવર્ણનો ભલે રૂઢ પ્રકારની વૃક્ષયાદી જેવાં આપે, પણ થોડી જ પંક્તિઓમાં પ્રકૃતિચિત્ર કોઈ કુશળ કવિની અદાથી ક્યારેક દોરી આપે છે.* એનાં પાત્રોનાં વેશ-રૂપ-અલંકારાદિનાં વર્ણન યાદ રહી જાય તેવાં હોય છે. ભક્તની ભીડ ભાંગવા દામોદર દોશી અને શામળશા શેઠ બની આવતા ભગવાન, દ્વારામતીમાં આવતો અકિંચન દુર્બળ સુદામો, બાહુકવેશી નળ, શુક્રાચાર્યવેશી કૃષ્ણ, મહાકાય કુંભકર્ણ તથા મૃત પૂતના : આ સૌનાં પ્રેમાનંદે દોરેલાં શબ્દચિત્રો વાચકો ભૂલી શકે એમ નથી. ઓખા, કમળા શેઠાણી, દમયંતી, માયારૂપ ધરી આવતી પૂતના, કુંવરબાઈના સાસરિયાની નાગર સ્ત્રીઓ, કૃષ્ણે સુંદર બનાવેલી કુબ્જા : આ સૌ નારીપાત્રોનાં રૂપવર્ણન ક્યાંક ક્યાંક સરખાં છતાં પ્રેમાનંદની રસિકતા અને કવિત્વશક્તિનાં સુંદર ફળ છે. નરસિંહ મહેતાની વહેલ્ય ને એને અપાયેલ ઉતારો, સુદામે દીઠેલી દ્વારામતી, જેમાં દમયંતી વલવલતાં ભટકી તે જંગલ, આ સૌનાં વર્ણન ચિત્રાત્મક છે. પ્રેમાનંદનાં યુદ્ધવર્ણનો અને કુંવરબાઈના મામેરા તથા દમયંતીના સ્વયંવર વેળા અનુક્રમે નાગર સ્ત્રીપુરુષોની અને રાજાઓની ચેષ્ટાઓનાં વર્ણન પણ સાક્ષાત્કારક છે. પાત્રોના આંતર ભાવોના નિરૂપણ અને વિવિધ રસોના નિષ્પાદનમાં પ્રેમાનંદની સિદ્ધિની

*જુઓ

'પાવસ ગાજે મંદ ઘોરે, વીજળી ચમકા કરે;'

* * *

'ભાનુસુતા વહે ઘોર શબ્દે, ઉભય તટ અટક્યાં નીર,'

(દશમસ્કંધ)

'પળમાત્રમાં અભ્રઘટા થઈ, ગોદરા ચડ્યો અંધકાર રે,
ગગન વિષે ઘન ગડગડે, થાય વીજળીના ચમકાર રે;
ઊડે કારણ બહુ કાંકરા, મેહ વરસે મુશળધાર રે.'

(મામેરું)

વાત આગળ થઈ ગઈ છે. ભાવાનુકૂલ ઢાળો અને ભાષાનો વિનિયોગ (જુઓ, એનાં યુદ્ધવર્ણનો અને કરુણ ગીતો), વાણીનું માધુર્ય, વર્ણસંગીત અને સુભગ વર્ણવિન્યાસ, અને એની રસિકતા, કલ્પના અને કવિત્વ દાખવતા એણે આખ્યાનોના કથાપંથમાં ફૂલ જેમ વેરેલા, સંસ્કૃત કવિઓના અલંકારોની બરોબરી કરે એવા અલંકારો તો પ્રેમાનંદના ઊંચા કવિત્વનાં વણમાગ્યાં પ્રમાણપત્ર જ છે. પ્રેમાનંદના આ કવિત્વે એનાં આખ્યાનોને દીપાવ્યાં છે અને એને અનેરી રસાત્મકતા અને ઉત્કટતા અર્પ્યાં છે.

આ બધું જેના ઉપાદાન વડે સાધવાનું હતું તે ભાષા ઉપર એનું પ્રભુત્વ પ્રશસ્ય છે. ભાષા પાસેથી તે ધાર્યું કામ લે છે. પાત્રોના, પ્રસંગોના અને ભાવોના નિરૂપણમાં, પાત્રોના વાર્તાલાપમાં અને શબ્દ-ચિત્રોના આલેખનમાં, ક્યારેય એને શબ્દો શોધવા જવું પડ્યું હોય એમ જણાતું નથી. આપણી ભાષા ઘણી ખેડાઈ છે અને અંગ્રેજી, સંસ્કૃત તથા અન્ય ભાષાઓના સંપર્કે તેની અભિવ્યક્તિક્ષમતા અને શબ્દ-ભંડોળ વધ્યાં પણ છે, એવે અત્યારને સમયે પણ આજનો સાહિત્યકાર ભાષાની જે મુશ્કેલી અનુભવશે એવી પ્રેમાનંદે અઢીસો પોણાત્રણસો વર્ષ પર અનુભવી જણાતી નથી. એ તળપદી વાણીય વાપરી જાણે છે તેમ સંસ્કૃત શબ્દો પણ યથેષ્ટ કામમાં લે છે. આપણી અર્વાચીન ગુજરાતી ભાષાનો ઢાળો તેના વખતમાં બંધાયો છે અને તેમાં એનો હિસ્સો ઘણો છે. અત્યારની આપણી ભાષામાં સંસ્કૃત, ફારસી અને અંગ્રેજીનાં શબ્દો અને છટાઓ ઘુસાડવાના લોભથી ક્યારેક આવતાં કૃત્રિમતા અને સંકરને મુકાબલે પ્રેમાનંદની ભાષામાં અશિક્ષિત અને અલ્પશિક્ષિતથી માંડી સુશિક્ષિત કક્ષાનો આબાલવૃદ્ધ ગુજરાતી સમાજ સમજી અને આસ્વાદી શકે એવું શુદ્ધ ગુજરાતીપણું છે. આપણી ભાષાની અર્થવાહકતા અને રસક્ષમતા જોવા આપણે પ્રેમા-નંદનાં આખ્યાનો પાસે જવું જોઈએ. બધા રસ એણે એમાં વ્યક્ત કર્યા છે. અને 'શું શાં પેસા ચાર'નું મહેણું ટાળવા એણે લીધેલી

પ્રતિજ્ઞાની વાતને દંતકથા ગણી બાજુએ ખસેડીએ તોપણ એ મહેણાને ટકવા ન દે એવી ગુજરાતી ભાષાની શક્તિ એણે બતાવી આપી છે એમ કહ્યા વિના ચાલશે નહિ. પ્રેમાનંદ 'તનુવાગ્વિભવ' નથી.

એનાં આખ્યાનોમાં થતું એના વ્યક્તિત્વનું દર્શન ઘણું સુખકર છે. જનમનરંજક આખ્યાનકાર, ભાષાપ્રભુ રસસ્વામી કવિ અને કલાકાર, ગુજરાતી સંસારનો સાચો નિરીક્ષક અને નિરૂપક, સાચા સાહિત્યકાર જેવો માનવીની માનવતામાં રસ ધરાવતો માનવીનાં ભાવો અને અંતરંગી લીલાનો ક્યારેક મજાકખોર અને બહુધા સમભાવી દ્રષ્ટા અને કુશળ આલેખક, અને આખરે તો શ્રોતાઓને 'શ્રીહરિ કેરો સંબંધ' કરાવવા મથતો 'રામચરણકમળમકરંદ' સેવવા ઇચ્છતો ભાક્તનમ્ર વિપ્ર પ્રેમાનંદ: આ સર્વ પ્રેમાનંદનું તેનાં આખ્યાનોમાં થતું દર્શન તેને લોકોનો પ્રેમ અને આદર જિતાવી આપે એવું છે.

પ્રેમાનંદને કેટલીક મર્યાદાઓ પણ છે. એ તો એટલું જ સિદ્ધ કરે છે કે કવિ પોતાના જમાનાનું જ સંતાન હોય છે, યા તો પોતાના જમાનાથી અમુક પ્રમાણમાં જકડાયેલો હોય છે. એનાં રસરુચિ એના જમાનાનાં રસરુચિ છે. પુરાણોનાં પાત્રોને એના જમાનાની સંસ્કાર-કક્ષાએ લાવ્યા વગર એ રહી શકતો નથી.એનાં કથાકારનાં વૃત્તિ-વ્યવસાયે આમાં ઘણો ભાગ ભજવ્યો છે. કથાકારની નજર સમક્ષ શ્રોતાઓ રહે જ, એને રીઝવવા એ મથે જ. પોતાના શ્રોતાસમાજના મનમાં બેસે અથવા એની કલ્પનામાં માય એવું જ આલેખન પુરાણનાં અતિકાય પાત્રો અને તેમનાં વૃત્તિવર્તનનું કરવાનું આથી અનિવાર્ય બનતાં, પેલું ગુજરાતી-કરણ આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદને કરવું પડ્યું હોવાનું સમજાય છે. આથી, આગળ જણાવ્યું છે તેમ, પાત્રો ગુજરાતી શ્રોતાઓને માટે પ્રતીતિક્ષમ અને જીવન્ત બન્યાં છે એ લાભ થયો છે. કેટલીક વાર પૌરાણિક પાત્રોને એણે ઉદાત્ત પણ બનાવ્યાં છે (ઉદા૦ 'રણયજ્ઞ'ના રાવણ-કુંભકર્ણ), તો એમની ભવ્યતા અને ગૌરવને કેટલાંક આખ્યાનોમાં ઠીક હાનિ પહોંચી, તેમનામાં પ્રાકૃતતા વધુ પડતી પેસી ગઈ છે એ મોટો

ગેરલાભ પણ થયો છે, 'અભિમન્યુ આખ્યાન'ના કૃષ્ણ એક ખટપટી ખલનાયક જેવા, 'દશમસ્કંધ'ની દેવકી–જશોદા સાધારણ ગુજરાતણો જેવી, સુદામો એક નિષ્ક્રિય નિર્ધન ગુજરાતી બ્રાહ્મણ જેવો, અને ઇંદ્રાદિ દેવો પ્રાકૃત માનવીઓ જેવા આથી પ્રેમાનંદથી આલેખાઈ ગયા છે. 'રણયજ્ઞ'માં મંદોદરી પ્રત્યેનું અંગદ આદિ વાનરોનું વર્તન, 'સુદામાચરિત્ર'માંની 'પાપણીઓ તમને પરમેશ્વર પૂછશે' એ પંક્તિવાળી પરિસ્થિતિ, 'ઓખાહરણ'માં જાતકામા ઓખાની પુરુષલાલસાનું નિરૂપણ અને 'નળાખ્યાન'માં બાહુકનું ઋતુપર્ણ અને દમયંતી સાથેનું કેટલુંક વર્તન સુરુચિ એટલે ઔચિત્ય–વિવેકની મર્યાદા છાંડે છે. પ્રેમાનંદના સમકાલીન ગુજરાતની સુરુચિને જેમ એમાં કશો આઘાત લાગ્યો નહિ હોય, તેમ પ્રેમાનંદની સુરુચિનેય એમાં કશું વાંધાભર્યું લાગ્યું નહિ હોય, એમ જો ન માનવું હોય તો એમ જ કહેવું પડે કે પરિસ્થિતિ બરાબર ખીલવી રસજમાવટ કરી શ્રોતૃસમાજનું મનોરંજન કરવાની કથાકારસહજ વૃત્તિના પૂરમાં એનું ઔચિત્યભાન તણાઈ ગયું છે. આમ એનું બહુ વખણાયેલું ગુજરાતીપણું એની વિશિષ્ટતાની માફક એની ગંભીર મર્યાદા પણ બન્યું છે. એની બીજી મર્યાદાઓમાં એનાં વનવર્ણનો, સૌંદર્યવર્ણનો, યુદ્ધવર્ણનો આદિની રૂઢતા અને પ્રાસના તાનમાં ક્યારેક થઈ જતો અસુભગ અને દુર્બોધ શબ્દોનો પ્રયોગ, એ બેને ખાસ ગણાવી શકાય.

પણ આ મર્યાદાઓ આગળ વર્ણવેલી એની સિદ્ધિ આગળ ઢંકાઈ જાય છે. આ મર્યાદાઓ વચ્ચે, કે સાથે, એણે એ જ કથાવસ્તુ પરનાં પુરોગામીઓ, સમકાલીનો અને અનુગામીઓનાં આખ્યાનોને પોતાના રસપ્રભાવથી ઢાંકી દે એવાં અને તેથી ગુજરાતી આખ્યાન-કલાની ટોચ બતાવતાં અને આજ સુધી આસ્વાદ્ય અને અભ્યાસક્ષમ રહેલાં આખ્યાનો ગુજરાતને આપી એના સાહિત્યને સમૃદ્ધ કર્યું છે, એ એને માટે ઘણું ગૌરવપ્રદ છે. એનાથી ગુજરાત ઊજળું બન્યું છે. સ્વ. નવલરામે નિર્દેશ્યું હતું તેમ ગુજરાતમાં શનિવારે એનું 'સુદામા

ચરિત્ર,' રવિવારે 'હુંડી,' ચૈત્ર માસમાં 'ઓખાહરણ,' શ્રાદ્ધપક્ષમાં 'શ્રાદ્ધ,' ચાતુર્માસમાં 'દશમસ્કંધ' અને સૂરતમાં સીમન્ત પ્રસંગે સાસરે અને પીયરમાં 'મામેરું' ગવાય એવી લોકપ્રિયતા એનાં એ આખ્યાનોને એથી વરી હતી તેમાં નવાઈ નથી.

૩

'નળાખ્યાન'

પ્રેમાનંદના આખ્યાનસમૂહમાં 'નળાખ્યાન' પ્રથમ પંક્તિનું અને ઘણાને મતે તેનું શ્રેષ્ઠ સર્જન છે. એનું મુહૂર્ત સૂરતમાં કરી એની પૂર્ણાહુતિ નંદરબારમાં સં. ૧૭૪૨ના પોષ સુદિ બીજ ને ગુરુવારે કર્યાનું પ્રેમાનંદે આખ્યાનને અંતે કહ્યું છે. એમ કહેવાય છે કે પ્રેમાનંદે તે પહેલાં નવેક વર્ષ પર 'નળાખ્યાન' લખેલું,* અને આ બીજું વિસ્તૃત નળાખ્યાન તેણે પોતાને જ્યાં રાજ્યાશ્રય મળેલો તે નંદરબારના રાજાની રાણી મૃત્યુ પામવાથી રાજાને તેના દુઃખમાં આશ્વાસન આપવાને ઇરાદે લખ્યું હતું. આ રીતે આ આખ્યાન 'મામેરું' અને 'સુદામાચરિત્ર'ની રચના પછી ત્રીજે વર્ષે રચાયું છે. એ વખતે પ્રેમાનંદની કાવ્યરચનાપ્રવૃત્તિને દોઢ દાયકો પૂરો થઈ ગયો હતો અને તેથી સિદ્ધહસ્ત આખ્યાનકવિની હથોટી અને પકવતા તે દેખાડે છે.

એનું વસ્તુ 'મહાભારત'ના વનપર્વના ૫૨ થી ૭૯ અધ્યાયમાં આવતા નલોપાખ્યાનનું છે, પણ ભાલણના 'નળાખ્યાન'ની પેઠે એ એનો વફાદાર અનુવાદ નથી. ઘણા સુધારાવધારા સાથેની સ્વતંત્ર કહેવાય એવી રચના છે. આ સુધારાવધારા કયા અને કેવા છે તે પ્રસંગે પ્રસંગે વિવરણમાં મૂળ કથા જોડે કરેલી એની સરખામણી પરથી સ્પષ્ટ થશે. નાનામોટા ફેરફાર તો ઘણા છે, પણ તેમાં મહત્ત્વના બે છે: મત્સ્યસંજીવન અને હારચોરીના પ્રસંગોના. એ બંને પ્રસંગને

* ગુ. ૫ બતાવે છે: 'સંવત ૧૭૩૩ ના વર્ષે, ફાગણ વદ નવમી દિન-૭'.

કોઈ કોઈ પ્રતો 'નળાખ્યાન'ની રચના-સાલ સં. ૧૭૬૨ દેખાડે છે. એ કદાચ સં. ૧૭૪૨ વાળી કૃતિનું સંસ્કરણ હોય.

ગેરલાભ પણ થયો છે, 'અભિમન્યુ આખ્યાન'ના કૃષ્ણ એક ખટપટી ખલનાયક જેવા, 'દશમસ્કંધ'ની દેવકી–જશોદા સાધારણ ગુજરાતણો જેવી, સુદામો એક નિષ્ક્રિય નિર્ધન ગુજરાતી બ્રાહ્મણ જેવો, અને ઇંદ્રાદિ દેવો પ્રાકૃત માનવીઓ જેવા આથી પ્રેમાનંદથી આલેખાઈ ગયા છે. 'રણયજ્ઞ'માં મંદોદરી પ્રત્યેનું અંગદ આદિ વાનરોનું વર્તન, 'સુદામાચરિત્ર'માંની 'પાપણીઓ તમને પરમેશ્વર પૂછશે' એ પંક્તિવાળી પરિસ્થિતિ, 'ઓખાહરણ'માં જાતકામા ઓખાની પુરુષલાલસાનું નિરૂપણ અને 'નળાખ્યાન'માં બાહુકનું ઋતુપર્ણ અને દમયંતી સાથેનું કેટલુક વર્તન સુરુચિ એટલે ઔચિત્ય–વિવેકની મર્યાદા છાંડે છે. પ્રેમાનંદના સમકાલીન ગુજરાતની સુરુચિને જેમ એમાં કશો આઘાત લાગ્યો નહિ હોય, તેમ પ્રેમાનંદની સુરુચિનેય એમાં કશું વાંધાભર્યું લાગ્યું નહિ હોય, એમ જો ન માનવું હોય તો એમ જ કહેવું પડે કે પરિસ્થિતિ બરાબર ખીલવી રસજમાવટ કરી શ્રોતૃસમાજનું મનોરંજન કરવાની કથાકારસહજ વૃત્તિના પૂરમાં એનું ઔચિત્યભાન તણાઈ ગયું છે. આમ એનું બહુ વખણાયેલું ગુજરાતીપણું એની વિશિષ્ટતાની માફક એની ગંભીર મર્યાદા પણ બન્યું છે. એની બીજી મર્યાદાઓમાં એનાં વનવર્ણનો, સૌંદર્યવર્ણનો, યુદ્ધવર્ણનો આદિની રૂઢતા અને પ્રાસના તાનમાં ક્યારેક થઈ જતો અસુભગ અને દુર્બોધ શબ્દોનો પ્રયોગ, એ એને ખાસ ગણાવી શકાય.

પણ આ મર્યાદાઓ આગળ વર્ણવેલી એની સિદ્ધિ આગળ ઢંકાઈ જાય છે. આ મર્યાદાઓ વચ્ચે, કે સાથે, એણે એ જ કથાવસ્તુ પરનાં પુરોગામીઓ, સમકાલીનો અને અનુગામીઓનાં આખ્યાનોને પોતાના રસપ્રભાવથી ઢાંકી દે એવાં અને તેથી ગુજરાતી આખ્યાન-કલાની ટોચ બતાવતાં અને આજ સુધી આસ્વાદ્ય અને અભ્યાસક્ષમ રહેલાં આખ્યાનો ગુજરાતને આપી એના સાહિત્યને સમૃદ્ધ કર્યું છે, એ એને માટે ઘણું ગૌરવપ્રદ છે. એનાથી ગુજરાત ઊજળું બન્યું છે. સ્વ. નવલરામે નિર્દેશ્યું હતું તેમ ગુજરાતમાં શનિવારે એનું 'સુદામા

ચરિત્ર,' રવિવારે 'હુંડી,' ચૈત્ર માસમાં 'ઓખાહરણ,' શ્રાદ્ધપક્ષમાં 'શ્રાદ્ધ,' ચાતુર્માસમાં 'દશમસ્કંધ' અને સૂરતમાં સીમન્ત પ્રસંગે સાસરે અને પીયરમાં 'મામેરું' ગવાય એવી લોકપ્રિયતા એનાં એ આખ્યાનોને એથી વરી હતી તેમાં નવાઈ નથી.

૩
'નળાખ્યાન'

પ્રેમાનંદના આખ્યાનસમૂહમાં 'નળાખ્યાન' પ્રથમ પંક્તિનું અને ઘણાને મતે તેનું શ્રેષ્ઠ સર્જન છે. એનું મુહૂર્ત સૂરતમાં કરી એની પૂર્ણાહુતિ નંદરબારમાં સં. ૧૭૪૨ના પોષ સુદિ બીજ ને ગુરુવારે કર્યાનું પ્રેમાનંદે આખ્યાનને અંતે કહ્યું છે. એમ કહેવાય છે કે પ્રેમાનંદે તે પહેલાં નવેક વર્ષ પર 'નળાખ્યાન' લખેલું,* અને આ બીજું વિસ્તૃત નળાખ્યાન તેણે પોતાને જ્યાં રાજ્યાશ્રય મળેલો તે નંદરબારના રાજાની રાણી મૃત્યુ પામવાથી રાજાને તેના દુઃખમાં આશ્વાસન આપવાને ઇરાદે લખ્યું હતું. આ રીતે આ આખ્યાન 'મામેરું' અને 'સુદામાચરિત્ર'ની રચના પછી ત્રીજે વર્ષે રચાયું છે. એ વખતે પ્રેમાનંદની કાવ્યરચનાપ્રવૃત્તિને દોઢ દાયકો પૂરો થઈ ગયો હતો અને તેથી સિદ્ધહસ્ત આખ્યાનકવિની હથોટી અને પકવતા તે દેખાડે છે.

એનું વસ્તુ 'મહાભારત'ના વનપર્વના પર થી ૭૯ અધ્યાયમાં આવતા નલોપાખ્યાનનું છે, પણ ભાલણના 'નળાખ્યાન'ની પેઠે એ એનો વફાદાર અનુવાદ નથી. ઘણા સુધારાવધારા સાથેની સ્વતંત્ર કહેવાય એવી રચના છે. આ સુધારાવધારા કયા અને કેવા છે તે પ્રસંગે પ્રસંગે વિવરણમાં મૂળ કથા જોડે કરેલી એની સરખામણી પરથી સ્પષ્ટ થશે. નાનામોટા ફેરફાર તો ઘણા છે, પણ તેમાં મહત્ત્વના બે છે : મત્સ્યસંજીવન અને હારચોરીના પ્રસંગોના. એ બંને પ્રસંગને

---

* ગુ. ૫ બતાવે છે : 'સંવત ૧૭૩૩ ના વર્ષે, ફાગણ વદ નવમી દિન-૭'.

કોઈ કોઈ પ્રતો 'નળાખ્યાન'ની રચના-સાલ સં. ૧૭૬૨ દેખાડે છે. એ કદાચ સં. ૧૭૪૨ વાળી કૃતિનું સંસ્કરણ હોય.

મહાભારત કે અન્ય સંસ્કૃત ગ્રંથોમાંથી કોઈનો આધાર નથી. પહેલા પ્રસંગ દ્વારા દમયંતીને વનમાં એકલી તજી જવાનું કારણ પ્રેમાનંદે નળને પૂરું પાડ્યું છે, અને બીજામાં દમયંતીને માથે પડતા દુઃખને તેણે પરાકાષ્ઠાએ પહોંચાડ્યું છે. બંને ઉમેરામાં નજર ગુજરાતી આખ્યાનકાર અને વાર્તાના કલાકારની છે. એમાં બીજો પ્રસંગ દમયંતીના સત્યનો વિજય બતાવતો રસ, પાત્રાલેખન, સંવાદ અને વાર્તારસને મજાનો અવકાશ આપતો નાટ્યપૂર્ણ પ્રસંગ છે, પણ આગલો પ્રસંગ દમયંતીને નળની અણઘટતી ગાળોનો નાહક ભોગ બનાવવા ઉપરાંત નળને પણ ગૌરવચ્યુત કરે છે. વાર્તા જમાવવા પ્રેમાનંદે જેમ આમ કર્યું, તેમ હાસ્યરસ રેલાવવા તેણે નળ પાસે બાહુકવેશમાં ઘણું વિલક્ષણ અને ગ્રામ્ય વર્તન કરાવ્યું છે. ઋતુપર્ણનું પણ એ જ હેતુથી તેણે ઉપહાસપાત્ર આલેખન કર્યું છે. નાયકનાયિકાના મિલનનો પ્રસંગ મહાભારતનું શાન્ત ગૌરવ નથી બતાવતો, છતાં આકર્ષક છે. અંતના ઋતુપર્ણને અપાતા કન્યાદાન અને પુષ્કરના પરિવર્તનના સુધારા તો સારા ઉમેરા છે. આમ, મૂળ કથામાં તેણે કરેલા ફેરફારનાં લાભહાનિનાં ખાતાં લગભગ સરભર થઈ જાય છે. પ્રેમાનંદની આખ્યાનકાર તરીકેની વિશિષ્ટતા અને મર્યાદા ઉભયનું એમાં દર્શન થઈ રહે છે.*

મૂળ કથામાં આવા ફેરફાર કરવાની બાબતમાં પ્રેમાનંદની પૂરી મૌલિકતા નથી. તેના પર તેના પુરોગામીઓનું ઋણ છે. એ પુરોગામીઓ તે ભાલણ અને નાકર. ભાલણનું 'નળાખ્યાન' સંવત ૧૫૪૫ પહેલાં અને નાકરનું સં. ૧૫૮૧માં રચાયેલું છે. આમાં ભાલણના 'નળાખ્યાન'ની અસર પ્રેમાનંદના 'નળાખ્યાન' પર કોઈ કોઈ તર્કો અને ભાષાની બાબતમાં થોડીક દેખાય છે. વિવરણમાં બનાવેલા સામ્ય પરથી તે સ્પષ્ટ થશે. પણ પ્રેમાનંદે જો નૈષધીય ચરિત વાંચ્યું હોવાનું માનીએ તો ભાલણની અસર શંકાસ્પદ ઠરે એમ પણ

* મહાભારતકથા અને પ્રેમાનંદના 'નળાખ્યાન'ની સરખામણી અને ચર્ચા માટે જુઓ શ્રી. રા. વિ. પાઠકકૃત 'કાવ્યની શક્તિ' પૃ. ૧૨૨–૧૫૨.

છે. દ્યૂતમાં પુષ્કરને પોઠિયો પરઠતો વર્ણવવામાં ભાલણની અસર પ્રેમાનંદ પર સીધી ન પણ હોય, કારણ, એણે એ નાકરને આધારે લખ્યું હોય એમ પણ હોય.[1] નાકરના ' નળાખ્યાન 'ની અસર તેના પર નિઃશંક છે. એ અસર ભાષા કરતાં કેટલાક પ્રસંગોની બાબતમાં છે. એ પ્રસંગો તે યુધિષ્ઠિરે બૃહદશ્વ આગળ કરેલી ભાઈઓની ફરિયાદ, દેવોના દૂત બનેલા નળનો દમયંતી સાથેનો સંવાદ (કડવું ૨૨), અને ખાસ તો મત્સ્યસંજીવન અને હારચોરીના પ્રસંગ. આ છેલ્લા બે પ્રસંગો પણ પ્રેમાનંદના 'નળાખ્યાન'માં છે તે રૂપમાં નાકરના 'નળાખ્યાન'માં નથી. ત્યાંથી તે ઉપાડી તેને પોતાની રીતે ખીલવ્યા છે પ્રેમાનંદે જ. ભાલણ વસ્તુ માટે મહાભારતને અને કવિચાતુરી માટે નૈષધીય ચરિત ને અનુસર્યો છે, એટલે આ બેઉ પ્રસંગો તેની કૃતિમાં આવતા નથી. તેથી એ બાબતમાં પ્રેમાનંદ નાકરનો જ ઋણી ગણાય. પોઠિયો પરઠવાની વાત કઈ રીતે ભાલણથી ચાલી નાકર પાસે થઈ પ્રેમાનંદ પાસેય આવી હશે, એ વિવરણમાં બતાવ્યું છે.

તેનાં આ બંને પુરોગામીઓનાં ' નળાખ્યાન ' સાથે સરખામણીમાં પ્રેમાનંદનું આખ્યાન જ સૌથી આગળ આવે એમ છે. નાકર આખ્યાનકાર ખરો, પણ એવો કોઈ મોટો કવિ નથી. એની કૃતિ સીધી રીતે કથા જ કહી જતી લાગે છે. ભાલણ સારો કવિ ખરો. એનું દમયંતીરૂપવર્ણન, દમયંતીત્યાગ વેળાનું નળનું મનોમંથન, દમયંતીનો વિલાપ, આ સૌ એ સિદ્ધ કરે એમ છે, અને મહાભારતની જ કથા ઉતારતો હોવાથી એણે નાયકનાયિકાનું પૌરાણિક ગૌરવ જાળવી રાખ્યું છે. પણ પ્રેમાનંદે પાત્રોને અને પરિસ્થિતિઓને યોગ્ય રીતે ખીલવીને, રસવૈવિધ્ય દાખવીને[2] અને પોતાની સર્જકતા રમતી મૂકીને પોતાની કૃતિને જેટલી રસાત્મક બનાવી છે તેટલી ભાલણ પોતાનીને બનાવી

૧. નાકરના ' નળાખ્યાન ' પર ભાલણની અસર છે જ (જુઓ 'ભાલણ' -રામલાલ મોદી-પૃ.-૧૨૩-૧૨૭). એ રીતે નાકર દ્વારા ભાલણની અસર પ્રેમાનંદ પર પડી હોય.

૨ ભાલણમાં એ નથી. એના ' નળાખ્યાન 'માં હાસ્યરસ નામનોય નથી.

શક્યો નથી. દેવોને, રાજાઓને, ઋતુપર્ણ અને બાહુકને પ્રાકૃત માનવીઓ બનાવી દેવાનો પ્રેમાનંદનો દોષ તેની અન્ય સિદ્ધિ આગળ ઢંકાઈ જશે. ભાલણ અને પ્રેમાનંદનાં 'નળાખ્યાન' પુરાણમાંથી અનુવાદ કરનાર અને તેનો થોડોક ટેકો લઈ પોતાની રીતે સ્વતંત્ર વિચરનાર આખ્યાનકાર એ બે વચ્ચેનો તફાવત અને બંનેનાં જમા-ઉધાર પાસાં બતાવી આપનારા સારા નમૂના તરીકે વિચારી શકાય.

પ્રેમાનંદના બીજા પુરોગામી પણ છે. એ બધા જૈન સાધુકવિઓ છે એ નોંધપાત્ર છે. જૈનોમાં નળ-દમયંતીની કથા બહુ લોકપ્રિય હોવાનું એ બતાવે છે. હેમચંદ્રના શિષ્ય રામચંદ્રે 'નલવિલાસ' નાટક સંસ્કૃતમાં લખ્યું તે પછી, પણ પ્રેમાનંદની પૂર્વે, ઋષિવર્ધને 'નલદવદંતી રાસ' (સં. ૧૫૧૨), કોઈ અજ્ઞાત કવિએ 'નલદવદંતીચરિત્ર,' મહીરાજે 'નલદવદંતી રાસ' (સં. ૧૬૧૨), મેઘરાજે અને નયસુંદરે 'નલદમયંતી રાસ' (અનુક્રમે, સં. ૧૬૬૪, ૧૬૬૫), સમયસુંદરે 'નલદવદંતી રાસ, (સં. ૧૬૭૩), સેવકે 'નલદવદંતી વિવાહલું, અને ભીમે 'નળાખ્યાન' (સં. ૧૭૨૭) મધ્યકાલીન ગુજરાતીમાં રચ્યાં છે. જૈન કવિઓએ આ કથાને કર્મસિદ્ધાંત તથા દાનમહિમાના દૃષ્ટાંત તરીકે અને જૈન ધર્મનો મહિમા બતાવવાના સાધન તરીકે બહુધા વાપરી છે.* બીજું એ કે એમણે પાત્રોનાં નામ અને સંબંધો ફેરવી નાખ્યા છે. બધામાં નયસુંદરની કૃતિમાં સાહિત્યિક રસાત્મકતા આવી છે પણ એ અતિપ્રસ્તારી બની છે. ધર્માભિનિવેશ આ કૃતિઓની સાહિત્યિક રસાત્મકતાને કેટલાક પ્રમાણમાં બાધાકર નીવડેલ છે. આ કૃતિઓ કરતાં પ્રેમાનંદનું 'નળાખ્યાન' સાહિત્યગુણમાં નિઃશંક ચડિયાતું છે.

નળની કથા બૃહદશ્વ ઋષિએ 'વન વસવું ને વિજોગ પડિયો હું સરખો કો દુઃખી' એમ કહેતા યુધિષ્ઠિરને દુઃખે દુઃખાધિકં પશ્ય એ ન્યાયે સાંત્વન આપવા અને 'નળ દુઃખ પામ્યો અરે પાંડવ,

* જુઓ 'નલદવદંતી રાસ' (મહીરાજ)નો પ્રવેશક (ડૉ. સાંડેસરા)

નથી તેહનો સોમો ભાગ' અને 'તેહનાં દુઃખ આગળ યુધિષ્ઠિર, તાહરું દુઃખ કોણ માત્ર' એ સિદ્ધ કરવા કહેલી છે. એટલે તત્ત્વમાં એ કરુણ કથા છે. આવી કથા અસરકારક ત્યારે બને, જ્યારે સુખ, સત્તા અને સમૃદ્ધિની ટોચે બેઠેલાં તેમ સદાચારી માનવીને માથે દુઃખના ડુંગર તૂટી પડતા બતાવવામાં આવે. આ કથામાં એ બતાવવા માટે નળને ઉદાત્તશીલ રાજવી અને માનવ રાજાઓ તો ખરા જ પણ દેવો પણ જેનું રૂપ જોઈ દમયંતીની પ્રાપ્તિના મનોરથમાં મનભંગ બને છે એવો અને દેવોનેય અવગણી દમયંતી જેને વરે છે એવો 'ત્રિભુવન-સુંદર નર,' અને દમયંતીને જેને સ્વર્ગના દેવો પણ વાંછે છે એવી અને નારદ જેવા મુનિ પણ જેની પ્રશંસા કરતાં થાકતા નથી એવી 'ત્રૈલોક્યમોહન' સુંદરી આલેખી, કથાકાર એમના લગ્નથી એમને સુખની ટોચે પ્રથમ બેસાડે છે. લગ્ન એમને સુખની પરાકાષ્ઠા જેવું લાગે એમ કરવા માટે એ પહેલાં એમનાંમાં પરસ્પરનું આકર્ષણ, અનુરાગ અને ઝંખના મૂક્યાં છે. પ્રેમાનંદ તો આખ્યાનકાર રહ્યો એટલે આટલી વાત રસ જમાવીને કહેતાં તેણે ૨૮ કડવાં લીધાં છે. ગ્રીક કરુણ નાટકો બતાવતાં કે દેવો મનુષ્યનું સુખ અને પ્રતાપોત્કર્ષ સાંખી શકતા નથી અને તેથી માણસ ઉત્કર્ષને શિખરે પહોંચ્યો તો તરત તેઓ તેને ત્યાંથી પછાડે છે. તેમ નળદમયંતીને સુખની ટોચે મૂકતી ઘડીને કળિના સંકલ્પથી એમના ત્યાંથી થનાર પતનની પહેલી ઘડી બનતી વર્ણવી, પછીના કડવાથી આખ્યાનકાર એમની દુઃખકથા શરૂ કરી દે છે, અને તે તો મુખ્ય વિષય હોવાથી વિસ્તારીને કહે છે. એમાં નાયકનાયિકાને વીતવામાં કંઈ બાકી રહેતું નથી. આમ કરુણકથાની એક શરત પૂરી થાય છે.

નિર્દોષને દુઃખ વેઠવું પડે એ સંસારની એક મોટી કરુણતા છે. નળ અને દમયંતીનો ૨૮ કડવાં સુધીમાં એવો કશો જ દોષ નથી, જે એમનાં દુઃખને માટે જવાબદાર ગણાય. એને માટે તો જવાબદાર કર્મ જ. જૈન નળાખ્યાનો પણ કર્મની ગતિ પર ઘણો ભાર મૂકે છે. બુદ્ધિ-

વાન પ્રાણી કર્મ સાંહાંમું જોશે' (કડવું ૬૦) એમ આખરે નળ કહે છે તેમાં એ સૂચવાય છે. પણ કર્મ એટલે કરેલાં કર્મોનું ફળ. કરુણ કથાનાં મુખ્ય પાત્ર બનનારને માથે ગુજરતી આફત માટે એની પોતાની જવાબદારી પણ હોય. એનો દોષ જરા જેટલો હોય અને એના બદલામાં આવી પડતી આફત ઘણી મોટી હોય એમ બને, અને એમ બને એ જ તો જીવનની કરુણતા છે. આ આખ્યાનમાં નળ દ્યૂત રમે છે તેથી દુઃખ પામે છે, એટલા પૂરતી નળની આ દુઃખ માટે જવાબદારી આપણે માનીએ, પણ 'કળિને સંગે પુણ્યશ્લોકને પાપ-તણી મતિ આવી રે' એથી તે દ્યૂત રમે છે એમ કવિએ બતાવ્યું છે અને આખી કથામાં મહાભારત કરતાં કળિની ખલ–લીલા વધારીને કળિને જ નાયકનાયિકાને પીડનાર ચીતર્યો છે. સ્વ. કેશવલાલ ધ્રુવની માફક આમાં રૂપક જોઈએ તો કહીએ કે દ્યૂત જ કળિ–કલહ–દુઃખનું મૂળ છે. એ સૂચવવા કળિને દ્યૂતના પાસા થતો વર્ણવવામાં આવ્યો છે (અને તેથી જ એનો વાસ જેના લાકડામાંથી એ પાસા બનતા તે બહેડા-ના ઝાડમાં કહ્યો છે. જુઓ ક. ૫૩, કડી ૧૨૩). તો દ્યૂત નળના દુઃખ માટે જવાબદાર ગણાય, જેમ યુધિષ્ઠિરના પણ દુઃખ માટે. (એમ ન હોય કે વ્યાસે એ બેઉના દાખલાથી દ્યૂતની અનિષ્ટતા દર્શાવવા માગી હોય?) પણ કળિએ નળની બુદ્ધિ ભ્રષ્ટ કરી એ હકીકતમાં અન્યથા સદાચારી વ્યક્તિનીય મતિમાં ક્યારેક ઊપજતા વિકારને વ્યાસે ને આપણા કવિએ કળિમાં મૂર્ત પાત્રરૂપ આપ્યાનું સમજીએ તો?–ડૉ. ફાઉસ્ટના સંબંધમાં મેફિસ્ટોફિલિસ આવે છે તેમ? એક સુજ્ઞ પુરુષની બુદ્ધિમાં વિકાર પેદા થાય એ પણ એક મોટી કરુણતા નથી? ભૂખે અને દુઃખે વકરાવેલા એ બુદ્ધિવિકારથી જ નળ સતી સાધ્વી દમયંતીને માટે મનમાં અન્યથા વિચારી, તેને જેમ આવે તેમ ભાંડી, તેને સૂતી મૂકી ચાલ્યો જાય છે. નળના પાત્રમાં તેના દુઃખ માટેની આંશિક જવાબદારી આમ જોવી હોય તો જોવાય તેમ છે, પણ દમયંતી માટે તેમ નથી. એ તો આ કથાનું અદોષરમણીય પાત્ર છે. એને વેઠવી પડતી આપદા નળના

કરતાં અનેકગણી બૂરી છે. એનું દુ:ખ એ નિર્દોષને પડતું દુ:ખ છે. નિર્દોષને વેઠવું પડતું દુ:ખ તો કરુણ રસનો એક મોટો વિભાવ છે.

નળ અને દમયંતી આમ કરુણ કથાને જોઈએ તેવાં પાત્રો છે. આવાં પાત્રો એમની વિપત્તિમાં પણ પોતાની ઉદાત્તતા ન છોડે. નળના સંબંધમાં એમ પૂરું બનતું નથી. પ્રસંગને ઉત્કટ બનાવવા પ્રેમાનંદ એની પાસે માછલાંના પ્રસંગમાં દમયંતી પ્રત્યે ગ્રામ્ય અને કઠોર વર્તન કરાવે છે અને હાસ્યરસ રેલાવવા બાહુકવેશમાં ઋતુપર્ણ અને દમયંતી સાથે કેટલુંક સુરુચિભંજક આચરણ કરાવે છે, એથી એની ભવ્યતા ખંડિત થઈ છે. પણ તેમ છતાં દમયંતીને તજતી વેળાનું એનું મંથન અને એને તજ્યાનો એનો પશ્ચાત્તાપ, કર્કોટક પર એણે કરેલો ઉપકાર, ઋતુપર્ણને ત્યાંના ગુપ્તવાસમાં નિત્યના પેલા શ્લોક દ્વારા વ્યક્ત થતી એની વિજોગવેદના અને પોતાનાં બાળકોને જોઈ ભરાતું એનું અંતઃકરણ એનો ખરો રંગ પણ દેખાડે છે. દમયંતીનું પાત્ર તો છેક લગી એવું જ પતિપરાયણ ઉદાત્તશીલ સતીનું રહે છે. એથી જ એનું પાત્ર નળ કરતાં વધુ સહાનુભૂતિ ને આદર જીતી જાય છે. કરુણકથાનાં નાયકનાયિકાનું એક લક્ષણ એ આપત્તિમાં પોતાનું સત્ત્વ ગુમાવ્યા વગર એને વેઠીને એનો સામનો કરે એ હોય છે. આ કથાનાં નાયકનાયિકાને કળિ પ્રથમ શરીરથી અને પછી મનથી જુદાં પાડવાં મથે છે, પણ એમાં એ જરાય ફાવતો નથી. એણે એમના પર નાખેલાં આ બધાં દુ:ખો એમના પ્રેમને જરાય વિકૃતિ કરવા કે ઘટાડવાને બદલે ઊલટો તેને વજ્રલેપી અને વિશુદ્ધ બનાવે છે. વિશુદ્ધ એ રીતે કે દમયંતી નળના જે સૌંદર્યથી જ આકર્ષાઈ તેને વરી હતી તે અંતે 'નથી રૂપનું કામ, રે ભૂપ મારા' કહી નળ કદરૂપો બાહુક જ રહે તોય તેની અનન્ય ભક્ત રહેવા માગે છે. દેવો, રાજાઓ, ઋતુપર્ણ, પારધી, એ સૌ તેના દેહસૌંદર્ય પ્રત્યે આકર્ષાયા હતા. નળ અને તે પ્રથમ તો દેહસૌંદર્યથી જ એકમેક પ્રત્યે આકર્ષાય છે, પણ અંતે તેમનો પ્રેમ દેહને વટાવી હૃદયનો સૂક્ષ્મ

નિર્મળ પ્રેમ બને છે. કલિનિર્મિત કે વિધિનિર્મિત આપત્તિ એને કશું કરી શકી નહિ. આથી જ શ્રી. રામનારાયણ પાઠકે 'નળાખ્યાન'માં દંપતીપ્રેમના આદર્શનું આલેખન જોયું છે.*

યુધિષ્ઠિરના કરતાં વધુ દુઃખ પામેલાં નળ–દમયંતીની આવી કરુણ કથા અંતે મંગલાન્ત બની છે. આવાં દુઃખી પણ આખરે સુખી થયાં, દુઃખને અંતે સુખ મળે છે, એ બતાવીને યુધિષ્ઠિરને તેનામાં સુખની આશા ઉગાડીને પોતાનું દુઃખ થોડો વખત ધીરજથી વેઠી લેવા સૂચવવાનું આ કથાનું પ્રયોજન હતું. નહિતર પણ કરુણકથાઓને મંગલાન્ત બનાવવાની ભારતની તો જૂની પ્રણાલિકા છે. વિધિવક્રતા, દુષ્ટતા–અસત્ય–પ્રપંચનાં બળો અને માનવીના વૃત્તિ કે વર્તનના કોઈ દોષ કે સ્ખલનથી ઊપજતાં વિષમતા અને દુઃખનું આલેખન કરી જીવન અને જગતની એક કરુણતાનું દર્શન કરાવી, અંતે તો સતિયાંનો જય અને પાપીનો ક્ષય નિરૂપી સુખાન્ત લાવીને આપણી ન્યાયભાવનાને સંતોષે એવું સમાધાનપ્રેરક મંગલ વાતાવરણ સરજવાનું મધુરેણ સમાપયેત્ નું શિક્ષા-સૂત્ર પ્રબોધનારી દૃષ્ટિ એ પ્રણાલિકાની પ્રેરક છે.

આખ્યાનમાં પ્રેમાનંદે વાર્તાકૌશલ સારું દેખાડ્યું છે. વાર્તા-કૌશલ એટલે વસ્તુસંકલના–કૌશલ. પહેલા કડવામાં બૃહદશ્વ–યુધિષ્ઠિર સંવાદ દ્વારા આખ્યાનકથાની પ્રસ્તાવના યોજી, બીજામાં નળનો પરિચય કરાવી, ત્રીજામાં નળદમયંતીના પ્રણયલગ્નની ભૂમિકા નારદને લાવી તેણે

* એથી જ આખ્યાનમાં આવતો હાસ્યરસ અને પારધીવાળા પ્રસંગનો બીભત્સ રસ દમયંતીની અઘટિત લાલસાવાળા પુરુષોને જ આલંબન બનાવીને પ્રેમાનંદ નિષ્પન્ન કર્યાનું તેમણે જણાવ્યું છે. પણ આટલી સમાનતાથી પ્રેમાનંદે આમ કર્યું હોવાનું શંકાસ્પદ છે. દમયંતી ને નળના લગ્નની અને દુઃખની કથામાં હાસ્ય લાવી શકાય એમ હોય તો તે દમયંતીના બંને સ્વયંવરો વેળા અને તેના હાથના ઉમેદવારોના જ ઉપહાસ દ્વારા શક્ય હતું અને બીજી તક મળી તો તે ચૂક્યો નથી: જેમકે પારધીના સંબંધમાં (એના 'તારી લીલા અશરણશરણ' જેવા ઉદ્‌ગારમાં) અને નાયકના બાહુકવેશમાં.

ઊભી કરી છે. પછી કથામાં હંસને પ્રવેશ કરાવી તેના મિત્રકાર્યને વિગતે વર્ણવી કવિ દમયંતીસ્વયંવર પર આવે છે. એને વર્ણવતાં કથામાં દેવોને લાવી, તેમના દૂત તરીકેનું નળનું કાર્ય વર્ણવી, નળદમયંતીનું પ્રથમ મિલન યોજી, સ્વયંવર અને લગ્નને રસપૂર્વક વર્ણવે છે. નાયક-નાયિકાનાં લગ્ન સુધી આમ કથાને નિરાંતે ચાલવા દઈ પછી ૨૯મા કડવાથી કળિની લીલા શરૂ કરી, દ્રુતગતિએ બે કડવામાં નાયકનાયિકાનાં વનગમન સુધી પહોંચી જઈ, પ્રેમાનંદ બે કડવાંમાં માછલાંવાળો પ્રસંગ અને દમયંતીનો નળે કરેલો ત્યાગ વર્ણવી, બે કડવાંમાં નળને બાહુક બનાવી ઋતુપર્ણને ત્યાં પહોંચાડી દે છે. ૩૬ થી ૪૫ એ દશ કડવાંમાં દમયંતીનાં વીતકો વર્ણવી, પછીનાં ચાર કડવાંમાં દમયંતીને પિતૃગૃહે પહોંચાડી, પછીનાં વીસ કડવાંમાં સુદેવદ્વારા નળની દમયંતીએ કરાવેલી શોધ, બીજા સ્વયંવરને મિષે બાહુક–ઋતુપર્ણનું કુંડિનપુરમાં આગમન, બાહુકની પરીક્ષા, બાહુક–દમયંતી સંવાદ અને નળદમયંતી-મિલન આલેખી, પ્રેમાનંદ છેલ્લા કડવામાં આખ્યાનની સંયમ અને ઝડપથી પૂર્ણાહુતિ કરી નાખે છે. વાર્તાપ્રવાહ એક પછી એક ઘટના દ્વારા આગળ વધતો જ રહે, અને વચમાં આવતાં રસસ્થાનોનો પૂરતો લાભ ઊઠાવી રસજમાવટ થતી રહે, એવી કળા કોઈ પ્રથમ પંક્તિના વાર્તાકારની સૂઝથી પ્રેમાનંદે એમાં દાખવી છે. હંસવિલાપ, દમયંતી-વિલાપ, નળનું દમયંતીત્યાગ વેળાનું મંથન, દમયંતી–વણજારા પ્રસંગ, હારચોરીનો પ્રસંગ, સુદેવ–દમયંતી સંવાદ, સુદેવની ટહેલ, ઋતુપર્ણનું સ્વયંવર અર્થે પ્રયાણ, કળિલક્ષણવર્ણન, બાહુકપરીક્ષા, બાહુક–દમયંતી સંવાદ, નળ–ઋતુપર્ણ સંવાદ, પુષ્કરનું પરિવર્તન—આ સર્વ પ્રેમાનંદને રસસ્થાનો પારખી તેનો વાર્તા અને કાવ્યરસના લાભમાં ઉપયોગ કરી લેવાની કેવી સૂઝ અને આવડત હતી એ સ્પષ્ટ બતાવી આપે છે. આરંભ અને ઉપસંહારમાં કશો અણઘટતો વિસ્તાર તેણે કર્યો નથી એ તેનો ગૌણમુખ્યવિવેક કેવો સાબૂત હતો તે બતાવે છે.

પાત્રાલેખન પરત્વે નળ તથા દમયંતી વિશે આગળ વાત થઈ

છે. એ પછી આખ્યાનમાં અગત્યનું કામ બજાવે છે એમનાં લગ્નમાં ભાગ ભજવતા નારદ અને હંસ, અને એમને દુઃખી કરી વિખૂટાં પાડનાર કળિ, જે આખ્યાનમાં અરવેકથી ખલપાત્ર કે પ્રતિનાયકનું કામ કરે છે. ટીખળખોર નારદ, મિત્રવત્સલ અને કુટુંબપરાયણ હંસ અને નાયકનાયિકાને તનથી ને મનથી વિખૂટાં પાડવા અફળ મથન કરનાર કળિ, એ ત્રણેય માનવેતર પાત્રો કવિને હાથે સજીવ આલેખન પામી આખ્યાનમાંના હાસ્ય, કરુણને અદ્ભુતરસને પોતપોતાનો ફાળો અર્પે છે. નારદને અકારણ ટીખળમાં આનંદ માનનાર કલહપ્રિય વ્યક્તિ માનવાને બદલે ભગવાનના મન કે નિયતિના સાધન કે નિમિત્ત તરીકે જોઈએ તો એ પાત્ર નવા પ્રકાશમાં દેખાશે. એ જ રીતે કળિને પણ દ્યૂત કે માનવહૃદયમાં ક્યારેક પેસી જતા વિકારના મૂર્ત પ્રતીક તરીકે જોવાની પણ સવડ આખ્યાને આપી છે. અન્ય પાત્રોમાં, દમયંતીના હાથના લાલચુ દેવો, સ્વયંવરમાં આવેલા રાજાઓ, પારધી, ઋતુપર્ણ, એ સૌનું આલેખન એમનાં ચેષ્ટિતો દ્વારા જે રીતે પ્રેમાનંદે કર્યું છે તે એનું પાત્રાલેખનકૌશલ દર્શાવે છે. હસાવવા તાકતાં તેણે દેવોને ઊન–દૈવી એટલે માનવ પ્રાકૃતતાવાળા બનાવી દીધા છે એ ખરું, પણ તેમનું આલેખન વાસ્તવિક કર્યું છે એમ તો સ્વીકારવું પડવાનું: દમયંતીની માશી, ઇંદુમતી, સુદેવ, દમયંતીની બે સાહેલી, દમયંતીની ભાભીઓ, પુષ્કર—આ સૌ પણ કથાપટમાં એમને જે થોડુંઝાઝું કામ કરવાનું આવે છે તેમાં પોતપોતાનું ન્યારું વ્યક્તિત્વ દાખવી જાય છે. પ્રેમાનંદની માનવચિત્તવ્યાપારોના કુશળ જ્ઞાતા અને દક્ષ નિરૂપક તરીકે થતી પ્રશંસા આવાં ગૌણ પાત્રોનાય સ્વાભાવિક આલેખને રળાવી આપી છે.

પાત્રોના વાસ્તવિક આલેખન સાથે કેટલાંક પાત્રોના પ્રાકૃતીકરણની નોંધ પણ લેવી પડશે. દેવો પ્રાકૃત માનવી જેવા સ્વાર્થી ને પ્રપંચી બની ગયા તે જેટલું વાચકોને ખૂંચે તેવું છે, તેટલું જ નળ જેવો પ્રતાપી નૃપતિ બાહુકવેશમાં ઋતુપર્ણ જોડે તેને ત્યાં તેમજ ભીમકને ત્યાં ઘણું ગ્રામ્ય વર્તન કરે, અને દમયંતી આગળ પણ પ્રારંભમાં

એના ગૌરવને અણછાજતી આછકલી રીતે બોલેચાલે, તે પણ ખૂંચે તેવું છે. પૌરાણિક પાત્રોના ગૌરવને હાનિ પહોંચે એવું તેનું ગુજરાતીકરણ—વસ્તુતઃ પ્રાકૃતીકરણ—કરવાથી આવું થાય છે. પ્રેમાનંદને પોતાના નાયકોને ભોગેય શ્રોતાઓને હસાવવાની આદત છે, એ જેમ 'મામેરું' તથા 'સુદામાચરિત્રે' બતાવી આપ્યું હતું તેમ 'નળાખ્યાન' પણ બતાવે છે. અલબત્ત, વચમાં ઉપહાસપાત્ર બનાવેલા એના નાયકોને અંતે સૌનાં માન–આદરના ઊજળા અધિકારી એ બનાવે છે. દમયંતી બાળકોને 'સહેજે મામીની ગાળ' એમ કહે, એની માશી એને પોતે ટાઢું ખવડાવ્યું એમ કહી રડે અને ઋતુપર્ણ નળની એવા જ શબ્દો કહી માફી માગે, એ બધું એ પૌરાણિક રજવાડી પાત્રોને નીચલા મધ્યમ થરનાં સમકાલીન સાધારણ માનવીઓ જેવાં પ્રેમાનંદના 'ગુજરાતી' આલેખને બનાવી દીધાની ચાડી ખાશે. દમયંતી એની માતાને પોતાની લગ્નોત્સુકતા બતાવતાં જે સંભળાવે છે તેને ગુજરાતીકરણ કરતાં એના ઉત્કટ આલેખનનું ફળ ગણવું ઠીક થશે. શ્રોતાઓનાં રસ–રુચિની કક્ષાએ એને ઊતરવું પડ્યું છે, અથવા તો એનાં શ્રોતાઓની રસ–રુચિની કક્ષાથી એનાં રસ–રુચિની કક્ષા ચડિયાતી હતી નહિ, એ પણ એનું કારણ મનાય.

'નળાખ્યાન'નો મુખ્ય રસ કયો ? બૃહદશ્વ ઋષિએ દુઃખી યુધિષ્ઠિરને સાંત્વન આપવા આ કથા કહી છે. આ જોતાં એને કરુણરસપ્રધાન કૃતિ કહેવાને પૂરતો અવકાશ છે. પણ નળ-દમયંતી થોડા વખત પૂરતાં જ વિખૂટાં પડ્યાં છે, કાયમ માટે નહિ, એ હકીકતને આગળ કરી સંસ્કૃત આલંકારિકોનાં ચશ્માં લગાવનાર આ આખ્યાનના રસને કરુણ નહિ પણ વિપ્રલંભ શૃંગાર કહેવા લલચાય તેમ છે. પણ મારુ–ઢોલા કે માધવાનલ–કામકંદલાની વાર્તાઓ જેવો ભાર વિપ્રલંભ શૃંગાર પર આ આખ્યાન નથી મૂકતું. ભાર તો નળ જેવા 'ત્રિભુવનસુંદર' નાયકને કૂબડો અશ્વપાલક અને 'ત્રૈલોક્યમોહિની' દમયંતીને દાસી બનવું પડ્યું એ તેમનાં કરુણ વીતકો ઉપર વિશેષ છે. એ માટે એમનાં વીતકોને લગતા રસને આજની દૃષ્ટિએ કરુણ કહેવો જ વધુ ઉચિત થશે. કરુણ

રસ મૃત્યુથી જ નિષ્પન્ન થાય એવું કશું નથી. પણ આ કરુણ તો આખ્યાનનાં નાયકનાયિકા પરણ્યાં તે પછી શરૂ થાય છે. તે પહેલાં એમના અન્યપ્રશંસિત રૂપથી જન્મતા રોમાંચક સ્નેહોદય અને લગ્નની ૨૮ કડવાં સુધીની કથાનો પ્રધાનરસ શૃંગાર, આજની ભાષામાં પ્રણયનો છે. આલંબન વિભાવ નાયકનાયિકાનાં રૂપવર્ણનો અને એમના ઝંખના ઇ૦ અનુભાવો આખ્યાનમાં છટાથી નિરૂપાયાં છે. આખ્યાનમાં ત્રીજો ધ્યાન ખેંચતો રસ હાસ્ય છે. દેવો, રાજાઓ, ઋતુપર્ણ અને બાહુકનાં પાત્રોને કવિએ યથાવકાશ એનાં આલંબન બનાવેલ છે. પ્રેમાનંદ ખરો હાસ્યકાર હોઈ એમાં સવિશેષ ખીલે છે. હંસ માનવવાણીમાં બોલે, દેવો નળનાં રૂપ ધરે અને દમયંતી સિવાય એમને કોઈ જોઈ શકે નહિ, નળ બાહુક બની જાય, દેવોનાં વરદાનથી તે સામાન્ય માનવી માટે અશક્ય એવું કરી શકે, દમયંતીના શાપથી પારધી બળી મરે, કળિ પાસા, પંખી, કાતું વગેરે બને અને ટોડલામાં પેસી હાર ગળી જાય, દમયંતીના શાપથી ટોડલો ફાટે, બાહુક પાછો નળ બની જાય—આ સર્વ ચમત્કારકોટિના બનાવોએ આખ્યાનમાં અદ્ભુત રસની પણ લ્હાણ કરી છે. પ્રેમાનંદની એકમાંથી બીજા રસમાં કુશળતાથી સરકી જવાની કળા આ આખ્યાનમાંના આ ચારે રસના નિરૂપણમાં પણ પૂરતા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે.

પ્રેમાનંદમાં વસતો કવિ આખ્યાનમાં વિશેષ સક્રિય બન્યો હોવાનું પણ આખ્યાન દેખાડે છે. નાયકનાયિકાનાં સૌંદર્યવર્ણનો, હંસવિલાપ ને દમયંતીવિલાપનાં કડવાં, સ્વયંવરવર્ણન, આખ્યાનમાંના દમયંતી સાથે દેવોના દૂત તરીકે આવેલા નળના મિલનના, મત્સ્યસંજીવન અને હારચોરીના આળના તથા માશીને ત્યાં દમયંતીના અને ભીમકને ત્યાં બાહુકના અભિજ્ઞાનના પ્રસંગોનું નિરૂપણ, દમયંતી–ઇંદુમતી, દમયંતી–સુદેવ અને દમયંતી–બાહુકના સંવાદો—આ સર્વમાં પ્રગટ થતું મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં તો વિરલ એવા પ્રથમ પંક્તિના સર્જક કલાકારનું કવિકર્મ ‘નળાખ્યાન’ના વાચન–પરિશીલનને એક અવિસ્મરણીય આનંદાનુભવ બનાવી દે છે.

‘સ્નેહમુદ્રા’

હૃદયવીણાથી નીકળે રોતા હસતા રાગ
સ્નેહી આંગળી થકી જ જ્યાં કંપે એના તાર.
રોતા રાગ તણે બળે ત્રુટતાં કંઈ કંઈ તાર,
મધુરા કંઈ સ્વર નીકળે તેનો કરું અનુકાર.
(‘સ્નેહમુદ્રા’ : કાંડ ૧)

નવલકથાકાર ગોવર્ધનરામે કવિ ગોવર્ધનરામને ઢાંકી દઈ તેની પ્રતિષ્ઠા જામવા દીધી જ નથી. ગોવર્ધનરામ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ નવલકથાના લેખક છે તેમ ‘સ્નેહમુદ્રા’ નામે કાવ્યગ્રંથના પણ કર્તા છે એ વાત અભ્યાસીઓ સિવાય ઇતરજનોને તો કહીએ ત્યારે ખબર પડે એવી છે. આનું એક મોટું કારણ છે ‘સ્નેહમુદ્રા’નું અઘરાપણું. એ ‘એકંદરે ઘણી જ ગહન, અને કવિત્વમય હોવાને બદલે ઘણે સ્થાને ફિલસૂફી ભરેલી અને વિવાદમય છે...’ એમ સ્વ. કૃષ્ણલાલ ઝવેરીએ નોંધ્યું છે. નરસિંહરાવે એને ‘રસ અને શુષ્કતાના અજબ મિશ્રણવાળું કપિત્થફળ’ કહ્યું છે. ‘સાઠીનું સાહિત્ય’કારે ‘તેમાં ગંભીર ભાવની ઉક્તિમાં નીરસતા ભરેલી છે અને અને તેમની શૈલી કિલષ્ટ છે’ એમ કહી તેમાંના ‘મુદ્રા’ શબ્દ પર વિનોદ કરી કોઈ વિદ્વાનના શબ્દો ટાંક્યા છે કે ‘સ્નેહમુદ્રા છે તો મઝાની પણ બરાબર ઊકી નથી.’ નરસિંહરાવે

---

* હૃદયવીણાની કલ્પના અને પોતાના કાવ્યસંગ્રહ માટે એ નામ રાખવાની નરસિંહરાવની પ્રથમતા આ પંક્તિઓ ખૂંચવી તો નહિ લે ને ?

વાતચીતમાં કહેલું* કે ગોવર્ધનભાઈએ સ્વમુખે અમારા કુટુંબમાં 'સ્નેહમુદ્રા'ની હાથપ્રત વાંચી સંભળાવી સમજાવી પણ હતી, પણ એમને નિરાશ ન કરવા ખાતર અને વિવેક સારુ જ સમજ્યા હોવાનો અમે ડોળ કરેલો, બાકી તો કંટાળો આવેલો. કવિશ્રી ન્હાનાલાલ પણ 'સ્નેહમુદ્રા'ને નિષ્ફળ કૃતિ કહેતા. આ બધા અભિપ્રાયોમાં નોખો પડી આવતો અભિપ્રાય પણ એક છે: દોલતરામ પંડ્યાનો. તેઓ આ કૃતિ પર એટલા ફિદા થઈ પડેલા કે તેમણે કહી નાખેલું: 'સ્નેહમુદ્રા' લખ્યા પછી 'સરસ્વતીચંદ્ર' લખવાની જરૂર જ શી હતી? પણ એ તો થયો અપવાદ. 'સ્નેહમુદ્રા' બહુ વંચાઈ નથી, તેનો પૂરો અભ્યાસ થયો નથી,× એવા અભ્યાસ માટે અનુરાગ કોઈને વધ્યો નથી, અને કંઈક અંશે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ત્રીજાચોથા ભાગની અને ખાસ કરીને 'સાક્ષરજીવન'ની થઈ છે તેવી ગતિ તેથી પણ વિશેષ પ્રમાણમાં આ ગોવર્ધનકાવ્યકૃતિની થઈ છે, એ હકીકત છે.

પોતાની આ કૃતિને ગોવર્ધનરામ પૂરી ઓળખતા ને તેનું આવું

* આ લેખકને, જ્યારે એ ગુજરાત કોલેજ ખાતે ગુજરાતીનો અધ્યાપક નિમાઈ મુંબઈથી અમદાવાદ આવતાં પૂર્વે એ બાબતમાં એમણે વણમાગ્યે કરેલા ઉપકારની જાણ થતાં એ માટે એમનો આભાર માનવા ખાર મુકામે એમને તા. ૧૨-૮-૩૪ ના રોજ મળવા ગયેલ, ત્યારે. બી. એ.ના તે વરસના અભ્યાસક્રમમાં 'સ્નેહમુદ્રા' પાઠ્યપુસ્તક હતું તે પરથી વાત નીકળેલી. ઉપરનું કહી તેમણે આ લેખકને તે પછી એમ પણ મજાકમાં કહેલું કે અમને તો કંટાળો આવ્યો, પણ તમને એ સમજાય તો અમને સમજાવજો!

× 'લલિત' એના પર એક વાર્તિક લખનાના હતા પણ તેનું કશું મૂર્ત પરિણામ હજુ સુધી જોવા મળ્યું નથી. એ તો ભલું થાય જયંતિલાલ મગનલાલ દેસાઈ અને વૈકુંઠરાય અંબાલાલ દેસાઈની 'સ્નેહમુદ્રા-નોટ્સ'નું કે તેણે આ કૃતિના હાર્દ સુધી પહોંચવામાં ભોમિયા જેવી સહાય જેમ સને ૧૯૦૧ ના અરસાના બિચારા સ્કૂલ ફાઈનલના વિદ્યાર્થીઓને તેમ જિજ્ઞાસુ કાવ્યરસિકોને યથાશક્તિ કરી છે. તે લેખકોને ગોવર્ધનરામની મદદ મળેલી હોવાથી એ ટીકા વિશ્વસનીય ગણાય એવી છે.

ભાવિ જાણતા હોવા જોઈએ. એથી જ ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રમાં પોતાના પ્રથમ પ્રવેશ વેળા એમણે લોકો આગળ પહેલાં ધર્યો 'સરસ્વતી ચંદ્ર'નો પહેલો ભાગ અને તેની સાથે સમાન્તરે લખાયેલી ને પૂરી કરેલી 'સ્નેહમુદ્રા' ને પાછળ રાખી. એના પ્રકાશનસમયે નિરવધિ કાળ અને વિપુલ પૃથ્વીમાં પોતાનો કોઈ સમાનધર્મા અવશ્ય પાકશે એવી ભવભૂતિશ્રદ્ધા એમણે સેવી નહિ હોય એમ નહિ. એવો સમાનધર્મા હજી લગી એને મળ્યો નથી, અને ગોવર્ધનરામના સમાનધર્મા થવું એ જેવીતેવી વાત પણ નથી. એવા ગોવર્ધનરામનો સમાનધર્મા હોઉં એવી ડોળી અદાથી નહિ, તેમ રામાયણ, શાકુન્તલ તથા કાદંબરીની ઉપેક્ષિતાઓ પ્રત્યે રવીન્દ્રનાથને ઊભરાઈ આવ્યો હતો તેવા સમભાવના ઉદ્રેકથીય નહિ, પણ અધ્યાપનકાર્યની રૂએ 'સ્નેહમુદ્રા'ના વાચન-મનનનો જે સુયોગ મળ્યો તેનું જેવું હોય તેવું ફળ રજૂ કરી દેવાની અને તેમ કરતાં, ગોવર્ધનરામે નવલરામચરિત લખતાં યોજેલો સુંદર અલંકાર વાપરું તો, અરણ્યમાંના અપૂજ્ય રહેલા શિવલિંગની અનાયાસે થઈ જતી પૂજાનું પુણ્ય કમાવાની વૃત્તિથી 'સ્નેહમુદ્રા' ને સમજવા તથા આસ્વાદવાનો આ પ્રયાસ આરંભાયો છે. એ બહાને નવલકથાકાર તરીકે પ્રસિદ્ધ ગોવર્ધનરામના બીજા સ્વરૂપ–કવિસ્વરૂપ–નો સાચો પરિચય કરવા–કરાવવાનું બનશે એ લોભેય મનમાં ખરો.

ઉદ્ભવ

કોઈ પણ કાવ્યકૃતિને પૂરી સમજવા માટે એની ભોંય જેવી કવિની તેના સર્જન સમયની મનોદશા અને તેના એ વખતના જીવન રંગોની માહિતી અપેક્ષિત છે. સને ૧૮૭૪ માં ગોવર્ધનરામનાં પ્રથમ પત્ની હરિલક્ષ્મી પોતાના સંભારણા લેખે એક બાળક મૂકી સ્વર્ગવાસ પામ્યાં. જીવનના મહાસાગરમાં અણખેડયા પ્રદેશ ખેડવાના કોડવાળો પહેલી પચ્ચીશીયે વટાવી ન હોય એવો આદર્શમસ્ત જુવાન હજુ જીવનકિસ્તી એમાં ઝુકાવે ત્યાં જ એની પ્રેરણાપાંખ કપાઈ જાય અને

જેની પાસેથી જીવનના સમવિષમ પ્રસંગોમાં શીળી હૂંફ મેળવવી ધારી હોય, જેને જીવનપ્રવાસમાં સાથે ફેરવવાની અને અનેક રીતે સુખી કરવાની હોંસ હૈયે ભરી હોય એ સહચરી અચાનક વિદાય લે, એ વખતની તેની હૃદયભેદક વ્યથાનો કોણ તાગ લઈ શકે ? ગોવર્ધનરામની લગભગ આવી જ સ્થિતિ થઈ. સ્વ૦ રણજિતરામના કહેવા મુજબ ‘વિરહજનિત વ્યથાથી એવો મર્મભિદ્ કરુણરસ ગોવર્ધનરામના જીવનમાં વ્યાપી ગયો હતો કે સંસ્કૃત અને ગુજરાતીમાં*શોકગીતિ રચવા છતાં તે રસ ન ખૂટતાં, દ્વિતીય લગ્નથી થયેલાં બાળકો વચ્ચે વીંટળાયલા ગોવર્ધનરામને ઘણી વાર મધ્યરાત્રિયે અશ્રુરુદ્ધ કરતો.’ પણ એમના નસીબમાં તે વેળા આ એક જ દુઃખ લખાયું ન હતું. આફતો એકલી નહિ પણ ટોળાબંધ આવવાનું કાવતરું કરીને જ આવે છે એ કવિ-વચન એમના સંબંધમાં સાચું પડયું. તેમના પિતાની પેઢી આ જ અરસામાં ભાંગી અને પોતે પરીક્ષામાં પણ નાપાસ થયા. એમના ત્રણ ભાઈબંધો હરિરામ, તુલ્લુ અને ગોખલેએ આ જ અરસામાં એક પછી એક એમ જગતને છેલ્લા જુહાર કર્યા. જુવાન સંવેદનશીલ ગોવર્ધનરામના હૃદયમાં ત્રણ ધારદાર ફળાંવાળું ત્રિશૂળ ઘોંચાયું. એથી એમના હૈયામાંથી ફૂટેલી શોકધારા એમના સંસ્કૃત ‘હૃદયરુદિતશતક’ અને આ ‘સ્નેહમુદ્રા’માં રેલાઈ છે. આમ ૧૮૭૪ થી શરૂ થતો આખો દશકો ગોવર્ધનરામને માટે શોકભાર અને વિટંબણાનો હતો.‘સ્નેહમુદ્રા’ આ દશકામાં છૂટક છૂટક વખતે લખાઈ છે. કર્તાએ ૧૮૭૭માં પોતાની એકવીસ વર્ષની ઉંમરે તે આરંભી અને ૧૮૮૭ માં પૂરી કરી. પ્રથમ તેનું નામ નિર્ધારેલું ‘વિપ્રલંભમુદ્રા’ કે ‘સંસ્કારમુદ્રા,’ પણ તેને પુસ્તકરૂપે પ્રગટ કરતી વેળા એ નામો રદ કરી ‘સ્નેહમુદ્રા’ (= હૃદયમાં મુદ્રાંકિત થતા સ્નેહની છાપ) નામ આપ્યું. જે વર્ષમાં ગોવર્ધનરામે આ સ્નેહની મુદ્રા આપી તે જ વર્ષમાં એક બીજા પંડિત કેશવલાલ ધ્રુવે

* સંસ્કૃત શોકગીતિ તે હૃદયરુદિતશતક, ગુજરાતી તે આ ‘સ્નેહમુદ્રા.’ સંસ્કૃત કૃતિના કેટલાક શ્લોકનું વક્તવ્ય ગુજરાતી કૃતિમાં ઊતર્યું છે.

'મેળની મુદ્રિકા' આપી એ વાત સાહિત્યપ્રદેશનાં કૌતુકો વીણનારા-ઓની નજરમાંથી છટકશે નહિ.

કાવ્યવસ્તુ

મૃત પત્નીના વિરહશોકમાં લખાયેલી આ કાવ્યકૃતિ કાવ્ય પ્રકારની દૃષ્ટિએ કરુણપ્રશસ્તિ કે વિરહકાવ્ય છે. એવા કાવ્યનાં પ્રધાન લક્ષણો—શોકાલાપ અને ચિન્તન—'સ્નેહમુદ્રા'નાંય પ્રધાન તત્ત્વો છે. પણ પોતાની શોકોર્મિ તેમજ તત્ત્વવિચારણાને જાણીતી કરુણપ્રશસ્તિઓમાં થયું દેખાય છે તેમ કર્તાએ સીધી રીતે આત્મલક્ષી ઉદ્‌ગારો તરીકે રજૂ કરી નથી. એમણે તો એક કથાનક રચી પરલક્ષિતાનો આભાસ ઊભો કરી એની ઓથે રહી એ નિરૂપી છે.

એ કથાનક આવું છે: ઉતર ધ્રુવ કે એવા કોઈ પ્રદેશમાં વસનાર એક દંપતી (નાયક—નાયિકા) અસુરોને જીતવા અને વિશ્વસેવા સાધવા પૃથ્વીપરકમ્માએ નીકળે છે. પ્રવાસે નીકળતાં પહેલાં પોતાના પ્રદેશનું શાસન પોતાના મિત્રને તથા તેની પત્નીને ભળાવતાં જાય છે. ફરતાં ફરતાં નાયક ને તેની પ્રિયા પુણ્યભૂમિ ભારતવર્ષમાં પગ મૂકે છે. ભારતનું દર્શન તો એમને કલેશકર નીવડે છે. કોઈ યુવતી પોતાના પતિની પાછળ ચિતામાં બળી મરવા જતી હોય છે. તેને જોતાં નાયક તેને સમજાવીને બચાવી લે છે.* એ સ્ત્રીની કરુણ કથની સાંભળતાં હિંદની નારીની વિટંબણાનો તથા રૂઢિક્લેશોનો હૃદયભેદક ખ્યાલ એ દંપતીને આવે છે. અત્યંત લાગણી-પ્રધાન જનહિતવત્સલ નાયકપત્ની તો પોતાની જાતિની આવી દુર્દશાની

* આ ઘટના દલપતરામના 'વેનચરિત્ર'ને મળતી આવે છે. એ આખ્યાનમાં તેનો નાયક વેનરાજા પોતાના મોસાળથી પાછો ફરતાં રસ્તામાં એક કમળા નામની દુ:ખી વિધવાને બળી મરતી બચાવે છે અને પોતાની સાથે રાજધાનીમાં લઈ જાય છે. પણ સામ્ય આટલેથી અટકે છે. રાજા એ બાઈને આઠ માસની અંદર તેની જ જ્ઞાતિના એક સાહસિક યુવાન નવરંગી સાથે પુનર્લગ્નથી જોડી આપે છે. 'સ્નેહમુદ્રા'ની સતી થનાર વિધવાનું પોતાનું 'વૃત્તાન્ત' કહ્યા પછી શું થાય છે એ ગોવર્ધનરામે બતાવ્યું નથી.

જાણથી એવો આઘાત પામે છે કે એ તરત પંચત્વ પામે છે. ભગ્નાશ નાયક પોતાની પ્રેરણાપાંખ કપાઈ જતાં એકપંખાળા અપંગ પંખી શો વીલે મોંયે અને ડસડસતે હૈયે પોતાને વતન પાછો ફરે છે. સ્વભૂમિમાં આવતાં તે જંગલમાં પ્રવેશે છે કે તરત જ તેના હૈયામાંથી 'નીકળું, નીકળું'' કરતું રુદન અંતરના આગળા ઉઘાડી બહાર ધસી આવે છે. રાત પડે છે અને અંધારામાં નાયકને તેની મિત્રપત્ની અને તેની સહિયરો હાથમાં ઝીણાંમોટાં ફાનસ સાથે મળે છે, જેને પોતાનાં વીતક કહી સંભળાવતાં પોતાની પ્રિયતમાના અકાળ સ્વર્ગવાસના સમાચાર આપી નાયક પ્રાણ છોડે છે. મિત્રપત્ની પણ આ કરુણ કથનીના આઘાતે સદ્ય અવસાન પામે છે. નાયકનો પ્રાણ પોતાના આત્મોપમ સખાને 'આલિંગન દેવા'ની વાસનાને બળે 'હૃદયભૂત'રૂપે અવશિષ્ટ રહે છે. કર્તાની ભાષામાં, 'નાયકનું જ્ઞાનચેતન દેહમુક્ત થયું અને દેહની સાથે લપટાયેલું સ્નેહશોકાદિનું બનેલું અંતઃકરણરૂપે શબ રહ્યું.'* દરમ્યાન તેનો મિત્ર આવતાં એ હૃદયભૂત હૃદયનો મર્મભાગ તેની આગળ ખોલી પોતાનો દુઃખભાર હળવો કરે છે. પછી આખી ય રાત હૃદયભૂત અવિરત વિલાપગાન ગાયાં કરે છે, અને અભિસારિકા, ઝાકળ, આકાશવાણી, શિયાળ, ઘુવડ, પવનલહરી, નદી, વનસમૃદ્ધિ, આદિ છત્રીસ–સાડત્રીસ જડચેતન સત્ત્વો પોતપોતાની રીતે તેને સંબોધી તેને લલચાવે છે, પ્રબોધે છે, ઉપહસે છે અને આશ્વાસે છે, તે ઠેઠ નિશાન્ત સુધી.+ પ્હો ફાટે છે ત્યારે હૃદયભૂતમાં તેના મિત્રનો પણ પ્રાણપ્રદીપ

---

* ૨૦ મા કાંડની પાદટીપ.

+ "તમની ભુવને પડી છાંય રહી,
મનની ભુવને પડી છાંય રહી,
બમણી રજની પડી એ નિરખી
જીવ જાય ઘણું હબકી ફટકી.
ઉર જાગૃત જોઈ મુને જ રુવે.
જડ તે પણ જાગી વળી વીનવે,

મળી જાય છે અને એ બંનેનું સામટું જ્યોતિઃસ્વરૂપ આકાશમાંથી ઊતરતા નાયકપત્નીના જ્યોતિમાં લીન થઈ જઈ ત્રયાણાં અદ્વૈતમ્ સ્થાપે છે.અન્તમાં,હૃદયભૂત (નાયક) અને તેની પ્રેયસીનું આમુષ્મિક મિલન કેવું મધુરું હશે એની કલ્પના ઇહલોકમાં જગાડતું ચક્રવાકયુગલનું પ્રભાતકાલનું મિલન વર્ણવી કવિ કાવ્ય સંકેલી લે છે. ૧૧૦ કાંડ, જેમાં પ્રત્યેક કાંડ એક એક કાવ્ય છે,તેમાં ઝાંખો આકાર પકડતી કથાનું વસ્તુ જુઓ તો આટલું જ છે.

આ તો વ્યવસ્થિત રીતે મૂકીને કરેલું એનું વર્ણન. 'સ્નેહમુદ્રા'માં યોજના આ વર્ણન મુજબ નથી. તેમાં તો કાવ્ય શરૂ થાય છે નાયક પત્નીને ગુમાવીને પોતાના પ્રદેશમાં પાછો આવે છે ત્યાંથી. ત્યારથી શરૂ થતી રાતની અંદર જ તેની મિત્રપત્ની તેને મળે છે ને દેહ છોડે છે, તે સ્થૂલ મૃત્યુ પામી હૃદયભૂત બની વિલપ્યાં કરે છે, વિશ્વની વિવિધ સૂરોમાં આવતી વાણી તે સાંભળે છે, વગેરે બધું બને છે. આમ 'સ્નેહ-મુદ્રા'માં ખરેખર બનતું નિરૂપાતું વસ્તુ એક જ રાતની ઘટના છે. આગલી વાત પૂર્વકથા લેખે જ વચમાં પ્રસંગોપાત્ત ઉલ્લેખાય છે.

કાવ્યમાં નાયકને પ્રથમ ' ચેતનપાન્થ ' અને પાછળથી તેનું શરીર શબ બની જઈ હૃદય જ અવશિષ્ટ રહેતાં ' હૃદયભૂત ', એમ એ નામથી ઓળખાવવામાં આવ્યો છે. તેના મિત્રને 'ચેતનમિત્ર' એ સંજ્ઞા આપવા-માં આવી છે. મિત્રદ્વયની પત્નીઓને કવિએ અનામિકા રાખી છે.

શોકોદ્ગાર

કાવ્યમાં ચિંતનના તાણા છે, તો નાયકના ' રોતા રાગ 'ની વાણીના વાણા પણ એટલા જ છે.નાયકની બીજા કાંડમાં દર્શાવેલી શોક-વિહ્વળ શૂન્યહૃદય અવસ્થા, ૨૫મા તથા ૨૮મા કાંડમાંના પોતાની પ્રિયતમાની જોડે તેણે અનુભવેલા રસશૃંગારનાં દર્દભર્યાં સ્મરણો,

---

પરિતાપ ચરાચર સર્વ ધરે,—
ઉર બ્હેરૂં બની મુજ રાત રચે!"

*હૃદયભૂતના એ ૯૮ મા કાંડમાંના ઉદ્ગાર આ નિરૂપણનો મર્મ સમજાવે છે.

જગમાં મુજ સાથ રમી ભટકી
થઈ એકલી, ક્રૂર ! તું ક્યાં સટકી ?
બની આજ ગયો હું ફકીર સમો
અટી ભોગી થયો, અલી ! જોગી સમો !
જગત્યાગતણો કીધ સામન મેં !
જગ છોડી જવા કીધું છે મન મેં ! (કાંડ ૩૮)

એ પંક્તિઓમાંનો નિર્વેદ,

હાય ! હાય ! પ્રિય પ્રાણ ! ગઈ તું કહે ક્યાંય, સુઝે નહિ કાંઈ;
મારું થયું જીવન નિર્માલ્ય, આવ ! ઓ વ્હાલી !
ગયો જ વ્હાલીરૂપ જીવ—હું રઝળું એકલી કાય રે !
ગયો જ વ્હાલીવહ્નિ ને હું ઊડતો બનીને રાખ. (કાંડ ૬૬)

જેવું કાવ્યમાં ધ્રુવપદ પેઠે આવ્યા કરતું વિલપન અને કાવ્ય સમગ્રમાં નિરૂપાયેલી વિરહરજનીમાંની એની વ્યથા ખરી રીતે તો એના સર્જકની જ ‘ કેવળ કલાન્ત અને પરમ–કરુણ મૃતપત્નીક દશા ’નું ચિત્રણ છે. ૩૮મા કાંડમાં પહેલી કડીની ત્રીજી લીટીના ‘પોપટી’ શબ્દમાં ગોવર્ધનરામે પોતે ગત પત્નીને આપેલું હુલામણાનું લાડ–નામ પણ વાપરી દીધું છે.* ‘સ્નેહમુદ્રા’માં શોકસરિતા બે કાંઠે વહે છે અને કર્તાના ગંભીર ચિંતન, ઊંચા વિચારો ને ઉત્કૃષ્ટ ભાવનાઓનાં ભર્યાં ભર્યાં ગાન વચ્ચે નિયમિત અંતરે એમનાં ડૂસકાં છેક સુધી સંભળાયાં જ કરે છે. કરુણ પ્રશસ્તિની પહેલી શરત આમ આ કૃતિ પૂરી કરે છે.

ચિન્તનસંભાર

કરુણપ્રશસ્તિના બીજા લક્ષણભૂત તત્ત્વ ચિન્તનની બાબતમાં ‘ સ્નેહમુદ્રા ’નું જમાપાસું મોટું ને ઊજળું છે. ગોવર્ધનરામની શબ્દ-બ્રહ્મની ઉપાસના પ્રજાના દૃષ્ટિદાતા સંસ્કારગુરુ બનવાના ઉચ્ચગ્રાહથી પ્રેરાયેલી હતી એ તો એમનું બધું સાહિત્યસર્જન સ્પષ્ટ દેખાડી આપે છે.

* જેમ કાંડ ૪ માં કડી ૨ ને ૧૨ માં ‘ રમા ’ તથા ‘ લક્ષ્મી ’ દ્વારા હરિલક્ષ્મી નામ સૂચવ્યું છે.

ભારતનાં પ્રેય–શ્રેય અને વિકાસની ફિકર સેવી ગૃહ, સમાજ, રાજ્ય ને ધર્મ જેવાં જીવનનાં મહત્ત્વનાં ક્ષેત્રોમાં પ્રવર્તતી આચારવિચારની પ્રણાલિકાઓનું, પૂર્વ ને પશ્ચિમની સંસ્કૃતિઓના એમના સમયમાં આપણે ત્યાં શરૂ થઈ ગયેલા સંઘટ્ટનના અને પોતે ક્રાન્તદૃષ્ટિથી જોયેલા એ બે સંસ્કૃતિઓના અનિવાર્ય યોગના પ્રકાશમાં, પુનરીક્ષણ ને વિશોધન કરી દૃષ્ટિમન્ત સૂચનાઓ રજૂ કરતું પોતાના વિચારમંથનનું નવનીત ગુજરાતને ચરણે ધરીને એમણે પોતાને દેશહિતવત્સલ વિચારક સિદ્ધ કર્યા છે. એમનાં આવાં ચિન્તન અને ભાવનાઓનું વાહન જેમ 'સરસ્વતીચંદ્ર,' 'લીલાવતી જીવનકલા' અને 'સાક્ષરજીવન' જેવી એમની પાછળની કૃતિઓ બની છે તેમ એ સર્વની પુરોગામી કૃતિ 'સ્નેહમુદ્રા' પણ બની છે. ગોવર્ધનરામની જાણીતી ભાવનાસમૃદ્ધિ, વિચારસૃષ્ટિ અને જીવનદૃષ્ટિનું પ્રાથમિક અને ક્યાંક તેથી સહેજ વિકસિત સ્વરૂપમાં 'સ્નેહમુદ્રા' પૂરું દર્શન કરાવે છે.

એમાં પ્રથમ ધ્યાન ખેંચે છે 'સ્નેહમુદ્રા'ના નાયકમાં તથા તેની પત્નીમાં ઊતરેલી તેમના સર્જકની સ્વદેશવત્સલતા. ભારત માટે નાયકના

ભૂમિ પરમપુણ્ય તીર્થ એ ઐતિહાસિક એના
ભવ્ય જોઈ સંસ્કારને કોનું શિર નમે ના ?

એ અને તેની પત્નીના

આ જ પત્ની ક્ષાત્રબીજની ! મુનિસાર્થની માત ! (કાંડ ૧૨)

એ પ્રશંસોદ્‌ગાર કવિના દેશપ્રેમનું જ પ્રતિબિંબ છે. 'પ્રિયા સાથ હું મદનઅશ્વ પર બેસી ઘુમ્યો રતિરાજ્ય રે' બોલતા નાયક પાસે પણ

રહ્યો થઈ થનગન રતિજંગે જનહિત સારુ કેરા રે (કાંડ ૪)

એમ* અને તેની પત્ની પાસે

---

* જરા આગળ એ બોલે છે: 'દુઃખી જગત નીરખી નિરુપાય હું ચિત્ત વિષે બહુ દાઝું રે' ત્યારે સરસ્વતીચંદ્રના આ શબ્દો ખાસ યાદ આવી જાય છે: 'કુસુદસુંદરી, હું બહુ દુઃખી છું' (સરસ્વતીચંદ્ર ભાગ ચોથો). સરસ્વતીચંદ્રનું એ દુઃખ પણ દેશની દુર્દશા દેખીને નીપજેલું છે.

આમ દેશીજન દુઃખી થાય ને ગ્રહું સુખ શું હું જ રતિ ?
ઊઠો, ઊઠો, તમે શૂરવીર બે, દુઃખ કાપોને દેશીનાં ?

× × ×

બુદ્ધિઅભ્ર તમ મનમાં ગાજે તો તેને વરસાવોને ? (કાંડ ૯) એમ ઉચ્ચારાવે છે ત્યારે ગોવર્ધનરામ આપણા સુશિક્ષિતોને દેશસેવાર્થે પાનો ચડાવતા હોય એમ જ લાગે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં હિંદના ભાવિ ઘડતરની જવાબદારી તેમણે ભણેલાગણેલા વર્ગની ઉપર જ નાખી છે એ અહીં યાદ આવે છે. 'જન–પશુ–જગના કલ્યાણયજ્ઞ પર હોમું અંગ સહુ મારાં' એ સિદ્ધાર્થનો ને સરસ્વતીચંદ્રનો તેમ તેમના સ્રષ્ટાનોય મુદિતાશય છે અને 'સ્નેહમુદ્રા'માં પણ એનો જ લલકાર ગજાવાયો છે.

સ્ત્રી, પુરુષની પ્રેરણાદેવી

દેશસેવાની આવી ભાવના 'સ્નેહમુદ્રા'કાર નરનારીયોગની ભાવનાની ઓથે ગાય છે. એકલો પુરુષ તો અધૂરો, એની કાર્યશક્તિને સ્ત્રીની સ્ફૂર્તિકર પ્રેરણાશક્તિ જ મહાન કાર્યોમાં ઉત્તેજે અને વાળે, એ વિચાર એમણે ધ્યાન ખેંચે એ રીતે કાવ્યમાં ઉચ્ચાર્યા કર્યો છે. નાયકપત્નીએ જ નાયકને જનહિતાર્થે મથવા અને દેશીઓનાં દુઃખ કાપવા પ્રેર્યો હતો, અને પત્ની જતાં 'અશક્ત જેવો રહું બેસી રોઈ ને' જેવી એની અસહાય દશા થઈ જાય છે. ક્લાન્ત નાયક ગત સંસ્મરણો વાગોળતાં બોલે છે :

તુજ નયને મુજમાં ભર્યો તે દિવસે ઉત્સાહ,
તેનો પ્રેર્યો હું ઘુમ્યો ઘણે ઘણે સંગ્રામ. (કાંડ ૪૧)

૫૦ મા કાંડના સખીમંડળીના ગીતની

લ્હેર પવન તણી ! ત્હારો પ્રેર્યો
ઘેરી વ્યોમઘુમટ રસધર લેતો

એ પંક્તિઓ, વિરહી નાયકની વિદેહ પ્રિયાની નીચેની પ્રશસ્તિ,

મુજ ઉર પ્રેરતી તુજ કાજ મ્હાવત મારા ઉરની !
એને ઉરાડી પતંગ પેઠ દોડતી દોરને ગ્રહી !
વિશ્વ ! એ સહુ તારે કાજ હતું તે તું જાણજે...(કાંડ ૧૦૩)

અને અન્તની ચક્રવાકીની ઉલ્લાસવર્ષિણી પ્રેરક વાણી

ચાલ, ચાલ, ઉડિયે જ અગાડી આનંદે વણ ભીતિ

ગોવર્ધનરામની એ પ્રિય ભાવનાનું પુનરુચ્ચારણ જ છે.* પોતાની એવી પ્રેરણાવિધાત્રી જતાં પુરુષાર્થનું ગાંડીવ 'સ્નેહમુદ્રા'ના 'બાષ્પ-પૂર્ણાકુલેક્ષણ' નાયકના હાથમાંથી સરી પડે છે. તે બોલી ઊઠે છે:

દુર્ભિક્ષ પડે, મેઘ વર્ષે નહિ તો મયુર ન દે ટહૌકા જ. (કાંડ ૮૬)

લગ્ન અને ભારતીય નારી

આમ પુરુષ પાસે જનહિતની મોટી આશા રાખતા અને તેને પ્રેરવા માટે સ્ત્રીનો સહચાર આવશ્યક માનતા લાગતા ગોવર્ધનરામ સ્ત્રીપુરુષના એવા યોગને શક્ય બનાવતા લગ્નનો પ્રશ્ન હાથ ધરે છે. લગ્ન માટે સ્ત્રીપુરુષની ઉરમૈત્રી આવશ્યક, ને એ ઉરમૈત્રી રસઐક્ય વિના સંભવે નહિ× એવી સ્નેહલગ્નની ભાવના 'સ્નેહનિદાન' કાંડમાં પેલી સતી થતાં બચાવાયેલી વિધવાની આપવીતીમાં તેમણે રજૂ કરી છે. રસઐક્યવાળા સ્નેહલગ્નને આ દેશ ઓળખતો જ નથી એ બતાવવા

---

* સરખાવો ગોવર્ધનરામના અનુગામી ન્હાનાલાલના શબ્દો :

૧ જયા, ગૂંથીશું એવાં જીવન ?
તું મારું ધનુષ્ય, હું તારું બાણ.
૨ એકલે હાથે ? નહિ જયા,
કો જીત્યું નથી, કો જીતશે નહિ.
પુરુષ ને પ્રકૃતિની બેલડી જ નવબ્રહ્માંડ સરજે છે.

× × ×

૩ સ્નેહ જ છે સત્કર્મની પ્રેરણા. ('જયા અને જયન્ત')

× 'રસઐક્ય વણ નહિ મિત્રતા'...'સ્ત્રીપુરુષ કેરું લગ્ન એવી મિત્રતાનો હેતુ છે.'

એ વિધવાને કર્તાએ રસઐક્યના કોડવાળી સંસ્કારી યુવતી અને રૂઢિલગ્નની પરિણીતા બનાવી એને મોંયે

થઈ ગયાં જીવિત બેય એક, થયા તથાપિ નહિ જીવ એક.
કંઈ હતા મુજ ઉરે વિલાસો, કંઈ પતિની હતી ઉરસૃષ્ટિ.

ઉપાય જેનો નહિ તેની ચિન્તા અયોગ્ય જાણી જ નિભાવ કીધો;
અભાવતું ભાવતું કીધું તેને, એકાન્ત જેનો જ હતો અભાવો.

એવો એના લગ્નજીવનનો બધો રસ શોષી લેતા આંતર વિસંવાદનો કરુણ એકરાર કરાવ્યો છે તે હૃદયસ્પર્શી છે. આ સ્ત્રી આપણને અપરિચિત નથી. રણછોડભાઈકૃત 'લલિતાદુઃખદર્શક'ની નાયિકા એનો પૂર્વાવતાર છે, અને એ જ છે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કુમુદ. કર્તાએ પોતાનું મનોરાજ્ય નવલકથામાં ઢાળ્યું ત્યારે 'સ્નેહમુદ્રા'ની આ વિધવાને તેમણે કુમુદ બનાવી દીધી. સરસ્વતીચંદ્ર સાથે રસઐક્ય પામેલી પણ રૂઢિબળે ને ભાગ્યવશાત્ પ્રમાદધન જોડે દેહલગ્ને જકડાયેલી કુમુદના ઉરના એકાન્ત આવી જ આંતર વ્યથાને ભડકે બળતા નથી લાગતા ?

'સ્નેહનિદાન'ની દુઃખિયારીને ગોવર્ધનરામે વિધવા બનાવી છે અને એ રીતે એ એક જ પાત્રને નિમિત્ત બનાવી સ્નેહલગ્નની ઇષ્ટતા ઉપરાંત વિધવા–પુનર્લગ્નનો પ્રશ્ન પણ કાવ્યમાં ચર્ચ્યો છે. શુદ્ધ દંપતીસ્નેહ પર યમનો ઘા પડે તો

ખંડિત દંપતી થઈ જતાં શેષ રહી ગઈ પાંખ
અવર પાંખ શું નહીં કદી ટેકીલીં સંધાય (કાંડ ૧૮)

એ ખરું, પણ એવો 'એક રંગ–વટ રાખતો સ્નેહ' તો જગતમાં વિરલ,

માટે વિરહી હૃદય શું જડાય અનુગુણ કોય
હૃદય અન્ય, તો સ્નેહની સૃષ્ટિ પુનર્ભૂ સ્હોય (કાંડ ૧૮)

એમ કહી વૈધવ્ય એ અસાધ્ય 'ઉરક્ષયરોગ' નથી પણ સાધ્ય છે એમ નાયક એ વિધવાને સમજાવે છે, ત્યારે જેને માથે ફરજિયાત વૈધવ્યની

આકરી મર્યાદા ઠોકાયેલી છે એ હિંદુ નારીની અસહ્ય લાચારીનું વિધવા તેને ભાન કરાવે છે :

સબળ વર્ગના સ્નેહના રુઝાય છે અહીં ઘાવ,
પણ અબળાને ઉર તપે ધીકધીકતા અંગાર.

'અહીં' એટલે આ અમારા દેશમાં, 'પુણ્ય પુરાણ' ભારતવર્ષમાં. આ જ વાત

નરજાત સુખી હશે અહીં કદી મ્હાલતી સ્વચ્છંદથી
પણ નારીને રોવા વિના નહિ કર્મમાં બીજું કંઈ (**કાંડ ૧૫**)

એ એના વૃત્તાંતનિવેદનની પ્રસ્તાવનાને,

પ્રતિપળ વિધવાને નેત્ર વ્હે ઉષ્ણ વારિ;
ભગવતી ધરતીનું ઉર સિંચાય તેથી;
ધરતીપણું તજીને તેથી આ આર્યભૂમિ
સુતપદ પરદેશી લોકને દેઈ દેશે।

એ એની શાપવાણીને, અને એના વૃત્તાન્તથી કકળી ઊઠતી નાયકપ્રિયાનાં

સ્નેહને અનાર્ય આર્ય માન ના શું આપે ?
પરણે હિંદુ બાળકો શું, બ્હેની, તારી પેઠે !
આર્યલોક સ્નેહને શું આણતા જ વેઠે ?

× × ×

અસુર દીઠા બહુ જ પણ ન હિન્દુ તુલ્ય કોય
હિંદુ વણ ન કોના ઘાથી સુતનુસૃષ્ટિ[1] રોય (**કાંડ ૧૯**)

એવાં તાતાં વેણને વાજબી ઠરાવે છે. જુવાન ગોવર્ધનરામનો સુધારક આવેશ એ બધી પંક્તિઓમાં સ્પષ્ટ કળાય છે. નર્મદ તો વૈધવ્ય-ચિત્રો લખે જ, પરંતુ દલપતરામ જેવા ધીર પ્રકૃતિના વ્યવહારડાહ્યા કવિ પણ 'વેનચરિત્ર' લખવા પ્રેરાય, એવા જાગૃતિકાળમાં આ 'પ્રબોધમૂર્તિ'[2] નો સંવેદનશીલ પ્રગતિકામી આત્મા નવયુગી વિચારાંદોલનોથી અસ્પૃષ્ટ કેમ રહી શકે ?

---

૧. અંગ્રેજી શબ્દો Fair Sex માટે ગોવર્ધનરામયોજિત સુભગ પર્યાય !
૨. પ્રો. ઠાકોરે ગોવર્ધનરામ માટે યોજેલું સમુચિત પદ.

ગોવર્ધનરામે નાયક અને નાયકપત્નીને યુક્તિપૂર્વક પરદેશી બનાવ્યાં છે. પરદેશીઓની નજરે આપણી કુરૂઢિઓ કેવી ભયંકર લાગે છે એ દેખાડી, તેમના દ્વારા એ રૂઢિઓની સખ્ત ઝાટકણી કરાવી, આપણી આંખ ઉઘાડવાનો એ એક સરસ માર્ગ હતો. ગોવર્ધનરામ સીધી રીતે પોતાના સમાજને ઓછા યથેચ્છ ગાળો આપી શકત ?

આ દેશમાં થતી શુદ્ધ સ્નેહની આવી વિડંબના અને અબળા જાતિની આવી અવગણનાનું દર્શન કરાવી ગોવર્ધનરામ સ્ત્રીજાતિના ઉદ્ધારની ભાવના કાવ્યમાં રજૂ કરે છે. નાયકપત્ની એ નઠોર હિંદુ અસુરો પર વેર વાળી સ્ત્રીઓની અવદશા ટાળવાનું પતિને સોંપી તરત યમસદન સિધાવે છે. નાયક પછી કંઈ કરી શકતો દેખાતો નથી. માત્ર પોતાની પત્નીની વાસનાના સંતર્પણ અર્થે એનું હૃદય-ભૂત હિન્દ પર શાપ ફેંકતું જાય છે કે

શાપ ત્હારોયે મિથ્યા ન થાય, હોં !
અન્તે હિન્દીઓ બનશે દાસ, હોં.
પીડા પામશે વિવિધ પ્રકાર હોં
પરદેશી થકી (કાંડ ૧૦૪)

પણ સાથોસાથ આપણા પ્રાચીન ઋષિવરોની માફક તત્ક્ષણ અનુ-કંપાયમાન થઈ શાપનો અનુગ્રહ પણ સૂચવે છે કે પશ્ચિમમાં વિદ્યા-રૂપી કલ્કિ-અવતાર થશે તે જગદુદ્ધાર કરતો કરતો હિંદમાં આવશે ત્યારે "અબળાના સુખભાનુનો નભમાં થશે પ્રકાશ" અને ત્યારે "રતિ અવતરશે હિંદુ દેશમાં મલકાતી પળપળમાં." પાશ્ચાત્ય વિદ્યા-સંસ્કારના સંપર્કે આપણે શુદ્ધ સ્નેહનું મહત્ત્વ પ્રીછતા થઈશું અને સ્ત્રીત્વને સન્માનતા થઈશું એવી કર્તાની શ્રદ્ધા ખાલી શ્રદ્ધા નથી પણ ઐતિહાસિક હકીકત છે. સ્નેહ, સ્નેહલગ્ન, ને વિધવાપુનર્લગ્ન વિષે સાહિત્યમાં અને સમાજમાં લખાવું–ચર્ચાવું શરૂ થયું તે ૧૮૪૦થી ૧૯૦૦ના ગાળામાં, અંગ્રેજો અને તેમના સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિના નવા સંપર્કના અને તેમની દીધી કેળવણીના સમયમાં. 'સ્નેહમુદ્રા' એનું જ [illegible] છે.

સ્ત્રીઓના ઉદ્ધાર વિના દેશકલ્યાણ નહિ, એ ભાવના કર્તાએ 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પણ રજૂ કરી છે. આપણા સુશિક્ષિતોનાં ગૃહરાજ્યમાં ગુણસુંદરીઓ, કુમુદસુંદરીઓ, સૌભાગ્યદેવીઓ ને ચંદ્રાવલીઓ ફરતી જોવાની અભિલાષા રાખતો સરસ્વતીચંદ્ર "એમની સ્ત્રીઓ પંડિત થાય, રસજ્ઞ થાય, કુટુંબપોષક થાય, સ્વસ્થ થાય, શરીરે બલવતી રોગહીન અને સુંદર થાય, યોગ્યતાના પ્રમાણમાં કુટુંબબંધનમાંથી મુક્ત–સ્વતંત્ર થાય*......" એવો ધન્ય દિવસ જોવા અતિ આતુર છે. સરસ્વતીચંદ્રનું આ મનોરાજ્ય તે 'સ્નેહમુદ્રા'ના કર્તાનું જ મનોરાજ્ય છે. આપણાં સંયુક્ત કુટુંબોમાં વધુ દબાય–પિલાય છે, જોશો તો, બિચારી સ્ત્રી જ. સંયુક્ત–વિભક્ત ગૃહવ્યવસ્થાનો પ્રશ્ન આથી **ગોવર્ધનરામે** 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં છણ્યો છે, તે પણ સ્ત્રીઓ પ્રત્યેની પોતાની સમભાવનિષ્ઠ અનુકંપાથી જ, એ જોવું અઘરું નથી. રણજિતરામે કર્તાના સંબંધમાં "સ્નેહચ્છેદથી માનસસ્નેહનો ઉચ્ચગ્રાહ અને મહિલાઓ પ્રતિ ઘૃણામિશ્ર સાનુકંપા અને બહુમાનવૃત્તિ પ્રગટ્યાં છે" એમ જે કહ્યું છે તે પૂરું સાચું છે.

કાવ્યમાંની સ્નેહમીમાંસા

સ્વદેશવત્સલ અને સુધારક **ગોવર્ધનરામ** જબરા સ્નેહમીમાંસક તરીકે પણ આ કાવ્યમાં દર્શન આપે છે. તેત્રીસની ગ્રંથસમીક્ષામાં શ્રી. વિશ્વનાથ ભટ્ટે શ્રી. મુનશીને કામમીમાંસક તરીકે ઓળખાવી કવિ ન્હાનાલાલને પ્રેમમીમાંસક કહ્યા છે. એ 'પ્રેમમીમાંસક' પદના સૌથી પહેલા હકદાર આપણે ત્યાં **ગોવર્ધનરામ** છે એ 'સ્નેહમુદ્રા' તેમજ 'સરસ્વતીચંદ્ર' બતાવી આપે છે. એમની આ કૃતિમાંની સ્નેહમીમાંસા સમજવા પૂર્વે 'મદન' ને 'રતિ' એ તેમાં એમણે ખૂબ વાપરેલ શબ્દદ્વયનો એમને અભિપ્રેત અર્થ જાણી લેવો જરૂરી બને છે. દેહભોગથી આગળ ન વધતા સ્થૂળ પ્રેમને તેઓ 'મદન' કહે છે, અને એથી ઊંચા ને ઊંડા ભાવમય સૂક્ષ્મ પ્રેમને 'રતિ' નામથી ઓળખાવે છે. "સ્નેહ અને મદન એ કેવળ ભિન્ન વિકાર છે, કારણ, સ્નેહનો દેહ

* 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભા. ૪, પ્ર. ૩૩ અને ૩૯.

માનસિક છે અને મદનનો દેહ શારીરક છે અને શારીરક વૃદ્ધિક્ષયનું પાત્ર છે. પરંતુ સ્ત્રીપુરુષના સ્નેહનો પ્રવાહ પોતાના મૂળ આગળ જ મદનના પ્રવાહને પોતાનામાં ભળેલો અનુભવે છે'* એ શબ્દોમાં કર્તા મદનનું દામ્પત્યસ્નેહમાં જે સ્થાન છે તે બતાવે છે. ૨૫, ૨૮, ૩૦ અને ૩૧ એ ચાર કાંડોમાંનાં નાયકનાં નાયિકા સાથે માણેલી રસકેલિનાં સ્મરણોનો ૨૮મા કાંડમાંની

સ્નેહાસવની લ્હેરમાં દીઠા મદનમદરંગ.

× × ×

ડોળઘાલુ પંડિત કંઈ બ્હીતા સુણી સ્મરનામ,
તેવાએ ધરવું જ નિજ નિશાવિનોદનું ભાન.
પશુયોનિ છે મદન પણ રતિને ઘેર પૂજાય,
શિવમંદિરમાં આખલો પામે અધિકું માન.

એ પંક્તિઓમાં કર્તાએ કરેલો જણાતો બચાવ આ સમજથી પ્રેરાયેલો છે. પણ મદનપૂજા દમ્પતીસ્નેહનું પહેલું જ પગથિયું છે. એનું સાધ્ય તો છે નીચેના શબ્દોમાં વર્ણવાયેલી રસસંક્રાન્તિ:

રતિરસનું એ શિખર કહાવે જે છુટી ઉપાધિ બધી જાએ.
સર્વ અન્તરપટ સરી જ પડે ને તનમન રસચળ થાએ.
રમણીય થાય જ રસની સંક્રાન્તિ એક થકી જ બીજાને,
એકનો પર બેસી જાય બીજાને, બે જીવનો સંગમ થયે.
એકમીતમાં સમાહિત થાતાં આનંદયોગમાં ન્હાયે,
અનુભવીજન એ યોગને જાણે, અન્યથી ના જ કલ્પાયે.

(કાંડ ૨૯)'

મદન એવી રસસંક્રાન્તિ અને એવા આનંદયોગ તરફ દંપતીને વાળે તો જ એ કામનો. એથી જ ૩૪મા કાંડમાં હૃદયભૂત મદનને

બધે નહીં તો કંઈક સ્થળે રતિપંથે તું દીપ ધરે.
પ્રથમ તુજ જાળમાં ગૂંચવી, રમકડાં આપીને રીઝવી,

* કાંડ ૨૩ માની પાદટીપ.

સજાવી સકામ રતિભક્તિ, પછી નિષ્કામ આસક્તિ
અબુધ દામ્પત્યને તું દે, રતિના સુખથી યશ લે !

એવી સલાહ આપે છે અને લાલચ પણ બતાવે છે કે

રતિપતિ એથી કહેવાઈ બળીશ સુરવર્ગમાં ભાઈ !
બળીશ હર-કોપથી લ્હોયે જીવીશ રતિરાણીને રોપે.

આ પંક્તિઓ પરની ગોવર્ધનરામની પાદટીપ એ વિચાર સ્પષ્ટ કરે છે:

'દંપતીનો સંબંધ બાંધનાર ઘણે સ્થળે મદન જ હોય છે. આ સંબંધથી પરિચિત દંપતી સકામ 'રતિભક્તિ' કરે છે. શરીરધર્મી કામ ક્ષય પામતાં એકલી રતિભક્તિ રહે છે. આવી રીતે 'સકામ' રતિને અન્તે 'નિષ્કામ' રતિની ઉત્પત્તિ થાય છે. આથી જ કામ 'રતિપન્થે દીપ ધરે' છે. આથી પુરાણોમાં કામને 'રતિપતિ' (પતિ=પાલક) કહેલો છે તે યોગ્ય જ છે...'

પણ આમ રતિપન્થે દીપ ન ધરતા અને માનવીઓને શરીરપૂજામાં જ મગ્ન રાખતા મદન માટે તો ગોવર્ધનરામ પાસે તિરસ્કાર ને રોષ જ છે. 'સ્નેહમુદ્રા'માં મદનનિંદાય ઓછી કરી નથી. ૨૬ તથા ૨૭મા કાંડમાંનાં કવિ ન્હાનાલાલના 'જયા અને જયન્ત'નાં વામીમંડળની યાદ આપતા વંઠેલા ને ગણિકાઓના મદનપૂજક યૂથને

પશુયોનિ સ્મરનું પ્રેરેલું એકેન્દ્રિયનું જ્ઞાની;
ગ્રામ્ય રચે કોલાહલ એ યૂથ અપરસમાં રસ માની.

એ શબ્દોમાં તેઓ વર્ણવે છે, એ લોકોને ચેતનમિત્ર પાસે હાંકી કઢાવતાં અનંગને તસ્કર કહે છે અને રતિને 'સ્નેહભૂપની રાણી' બનાવી 'સ્નેહભૂપની આ રાણી પાસે ખપે મદન વ્યંડળમાં' એવી પંક્તિ વાપરે છે. ન્હાનાલાલની નૃત્યદાસીને સ્મરાવતી ૩૨મા કાંડની અભિસારિકાનાં પ્રલોભક ગાન ને કૃત્રિમ ચાળા અને મદનદંડઝંકારને 'કોયલનો કુહુકાર શુણતાં પડે કાગડી બોઠી' એમ 'રતિરાજ્યસીમભૂમિમાં' સાવ નિષ્ફળ જતાં બતાવી કર્તાએ રતિનો જ મહિમા ગાયો ને વધાર્યો છે.

એની રતિની નિષ્કામ ભક્તિ એટલે જ આગળ કહેલી રસસંક્રાન્તિ

અને આનંદયોગ. એ જ ‘ સરસ્વતીચંદ્ર ’માંનું કુમુદ અને સરસ્વતીચંદ્રનું સૂક્ષ્મ પ્રીતિનું અદ્વૈત, એ જ ચંદ્ર અને કુમુદનો અશારીર સ્નેહયોગ. આવા નિર્મળ રતિવાળા દમ્પતીસ્નેહનો નાશ કરવાની કોઈ માનવીની તો મગદૂર શી, યમરાજના પ્રહારની પણ તાકાત નથી. મૃત્યુ દમ્પતીને ખંડિત કરે એટલું જ, એના સ્નેહયોગને ખંડિત કરી શકતું નથી. ‘ સ્નેહમુદ્રા ’ના નાયકને આવો શુદ્ધ સ્નેહયોગી કર્તાએ બનાવ્યો છે. એનું હૃદયભૂત પોતાની વિદેહ પ્રિયાની વાણી દ્વારા પોતાની વાસનાનો પ્રતિધ્વનિ સુણે છે કે

જુદાં આપણ તો ય ભેગાં, સાચું જો જોય,
તોડે કોણ જ યોગ સાચા સ્નેહનો ? (કાંડ ૪૮)

એટલે જ એ વંઠેલાઓ, અભિસારિકા, વીજળી ને અપ્સરાઓનાં પ્રલોભક સૂચનોને ઠોકરે મારે છે*, ‘ એક દીપ હોલાઈ જાય તો બીજો તરત સળગાવે ’ જેવો પુનરુદ્વાહનો બોધ ફગાવી દે છે અને પોતાની વિદેહ પ્રિયતમાના અખંડ રટણમાં જ મસ્ત રહે છે. કવિએ આ એના પ્રેમને માટે જ લખ્યું છે :

વિયોગ યોગ સમો છે ભાવ

....
સ્નેહીનો સ્નેહીરૂપ મોક્ષ. (કાંડ ૭૨)

રણજિતરામે “ ‘ સરસ્વતીચંદ્ર ’માં સ્નેહનું જે સ્વરૂપ નાયકનાયિકાના જીવનમાં વ્યાપ્ત જણાય છે તે આ કાવ્યમાં કવિત્વમય રીતિએ આલેખ્યું છે” એમ જે કહ્યું છે તે સાવ સાચું છે. કુમુદ અને સરસ્વતીચંદ્ર વચ્ચે વિજોગની વાડ મૂકીને કર્તાએ એમને સાચાં સ્નેહયોગીઓ બનાવ્યાં છે ને ? સમકાલીન સમાજમાં રૂઢિના ચગદતા ભાર નીચે લગ્ન સ્નેહની ક્રૂર વિડંબના જ કરી રહ્યાં હતાં ત્યારે સ્નેહનું આ ઉજ્જ્વલ પુણ્ય

* કાંડો ૨૭, ૩૨, ૫૬, ને ૯૨-૯૩ માં.૯૩ માં કાંડમાં તો એ કહે છે :

જીવતાં સંગમ, મરતાં સંગમ, સંગમ ભાવિકાળ વિષે ;
સંગત એમ નદીજુગ જેવાં દમ્પતી એક થઈ વિહરે.

મંગલ ભાવનાશાલી દર્શન કરાવી ગોવર્ધનરામે 'સ્નેહમુદ્રા' અને 'સરસ્વતીચંદ્ર' દ્વારા ગુજરાતને જે સંસ્કારપ્રદાન કર્યું છે તેની કિંમત ઓછી આંકવા જેવું નથી. કૃતિના 'સ્નેહમુદ્રા' એ નામાભિધાનની સાર્થકતા હવે અછતી રહેતી નથી. 'સ્નેહમુદ્રા' એટલે હૃદયમાં મુદ્રાંકિત થતા સ્નેહની છાપ એટલું જ માત્ર નહિ, 'સ્નેહમુદ્રા' એટલે સ્નેહમીમાંસા, સ્નેહનો સ્મૃતિગ્રંથ.*

---

* કવિશ્રી ન્હાનાલાલની 'વસંતોત્સવ'માંની સ્નેહની વ્યાખ્યા—' પ્રાણ પ્રાણની રસકથા તે સ્નેહ'—અને 'ઈન્દુકુમાર'માંની લગ્નભાવના—'આત્મા ઓળખે તે વર, ન ઓળખે તે પર'–એ 'સ્નેહમુદ્રા'ની રસૈક્યની અને કેસતંત્રના તારના સંવાદી મિલનની ભાવનાનું અનુરણન હોય, 'જયા અને જયન્ત'માં કવિએ બતાવેલો કામ અને પ્રેમ વચ્ચેનો ભેદ 'સ્નેહમુદ્રા'માંનો મદન અને રતિ વચ્ચેનો ભેદ જ હોય, અને જયા અને જયન્તનું આત્મલગ્ન તે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ચોથા ભાગમાં નિરૂપાયેલા કુમુદ અને સરસ્વતીચંદ્રના સૂક્ષ્મ પ્રીતિના અદ્વૈતની જ કવિશાઈ આવૃત્તિ હોય, એમ અભ્યાસીઓને સ્પષ્ટ જણાશે. બળવંતરાય ઠાકોરની

ધરી દેહી પ્રીતિ નરપશુ લહે પામર સુખો;
ધરી આત્માપ્રીતિ રસજીવનમોજે ઉછળિયે. ('ભણકાર')

વિશાલતર ચિંતનપટ

પણ સ્વદેશવત્સલ, સુધારક અને સ્નેહમીમાંસક **ગોવર્ધનરામ** કરતાં ફિલસૂફ **ગોવર્ધનરામ** આ કાવ્યમાં વધુ ભાગ ભજવે છે. આ કાવ્યે એમને ચિન્તનવિલાસ કરવાનો સારો અવકાશ આપ્યો છે. પ્રિયાવિરહ–સંતપ્ત હૃદયભૂતને વિશ્વ બહુમુખે સમાશ્વાસવા, ઉપાલંભવા, લલચાવવા કે ઉપદેશવા મથતું હોય એવી કર્તાએ યોજના કરી છે. એને માટે 'રાત્રિસમયે સ્ફુરી આવતા કેટલાક પદાર્થોને ને કેટલાંક પ્રાણીને ભૂતની પાસે બોલી ઊઠતાં સૂચવ્યાં છે. અર્થાત્ હૃદયની પાસે જગત અનેક સંસ્કારો દ્વારા બોલે છે.'* આ બધું સાંભળીને જેણે એનાથી આશ્વાસન મેળવવું જોઈએ તે હૃદયભૂત તો એ મેળવતું નથી. એ કંઈ જગતનું એ રાતભરનું બોલવું કાને ધરતું જ નથી. દશ જીભે બોલતા દશગ્રીવની વાત ન સાંભળતાં સીતાની જેવી જ'

> 'રહ્યા ઉર મધ્ય જે **રામ**, કરે એ **સાથ સતી** વાત:
> ત્યમ જ અગણિત જીભવાળા ઊભો હું વિશ્વ પાસે આ,
> શુણું શું ? કંપતું આજે ઉરસ્થ વ્હાલીમય વાતે **(કાંડ ૯૮)**

એવી એની તો દશા છે. એ પોતાની વિદેહ પ્રિયતમાના સ્મરણ–રટણમાં અને વિરહાલાપમાં જ લીન હોય છે ને સવાર પડતાં તેના જ્યોતિમાં મળી જાય છે. આમ કરીનેય 'સ્નેહમુદ્રા' નામનું સાર્થક્ય કર્તાએ સાધી લીધું છે. પણ હૃદયભૂત એ નથી સાંભળતું તેથી શું ? **ગોવર્ધનરામે** તો પોતાના વિચારમંથન ને ભાવનાઓને ઠાલવવાની અને કરુણપ્રશસ્તિ કાવ્યના ખપનું ચિન્તનતત્ત્વ કાવ્યમાં લાવવાની તક લઈ લીધી ! એમ કરવામાં એમણે પ્રતીકશૈલીનો અને અન્યોક્તિઓનો આશ્રય લીધો છે અને

વાનું નહિ. રસ, ભાવના અને નીતિની તેમજ વ્યક્તિ ને સમાજના સ્વાસ્થ્ય ને વિકાસની દૃષ્ટિએ દામ્પત્યસ્નેહનું જે મંગલ નિરૂપણ **ગોવર્ધનરામે** કર્યું છે, તેવું **નરસિંહરાવ, કાન્ત, ન્હાનાલાલ, ઠાકોર** અને **રમણભાઈને** હાથે પણ થયું છે અને તેમાં **ગોવર્ધનરામની** પ્રણયભાવનાની ઊંચી ભૂમિકા જળવાઈ રહી છે.

* 'ધ્રુવક'–કાંડ ૪૬–ની પાદટીપ.

કંઈ હોતું હશે, મૃત્યુ જો આમ અપ્રતિહત અને અનિવાર્ય તો જીવનનો અને પુરુષાર્થનો અર્થ શો—આવા આવા પ્રશ્નો કવિહૃદયને ઘેરી વળે છે. એ હૃદયમથન પ્રશ્નોએ પ્રેરેલા ચિંતનમંથનને અંતે કવિ એમાં મૃત્યુની ફિલસૂફી પોતાને પ્રતીત થાય તેવી ગાતો હોય છે. આ 'સ્નેહમુદ્રા'માંનું એવું મૃત્યુચિંતન ધ્યાન ખેંચે તેવું છે. ૭૦મા કાંડમાં 'મધ્યરાત્રિયે ઝુમખાં રચી રહેલા તારા' હૃદયભૂતને આશ્વાસન આપતાં કહે છે:

ખોયા અમે છે કંઇ કંઈ સાથી, જેનો પ્રતાપ અમાપ
ગ્રહમંડળ કંઈ ઘેરી લેતો થઇ ગયો આખર શાન્ત.
ક્યાં સંભારી એવું એવું રોતા ફરિયે, ભ્રાત?
ઇશવાયુનાં પ્રેર્યાં આપણાં ચાલે પરાધીન વ્હાણ.
આપણાં જીવન તે તો ચીલા રણદડમાં દોરાય,
ધૂળ ઉડયે ઢંકાઇ જતા, ક્યિા રથની નેમિથી એ થાય?

૯૦મા કાંડમાં 'માયા–ઇન્ધનથી માયાને બાળું આજ અવનિમાં' કહેતી ચિતા હૃદયભૂતને મૂર્ખ કહી રડવા માટે ઠપકો આપી પોતે તો 'વિયોગીને યોગી' કરે છે અને 'માયાગ્રહથી મુકાવી' વિભુ સાથે મેળવવા પોતે જીવોનો હાથ સાહે છે એમ તેને સમજાવે છે. ૭૫મા કાંડમાં આકાશોદર કહે છે: 'નષ્ટ થઈ નથી કંઈ શશિલેખા, શીદ, જળનિધિ! તું ક્ષીણ દીસે?' પણ કર્તાનું મૃત્યુદર્શન ભવ્યોન્નત કક્ષાએ તો પહોંચે છે 'આકાશ' (કાંડ ૬૧) અને 'દૂર ક્ષિતિજમાં સમુદ્રગર્જન' (કાંડ ૮૫)માં. 'વિભુ–ઉર જેવું' અને 'વિભુના પ્રભુને' અનુકરતું અનન્ત આકાશ

વણ આદિ ને વણ અંત, વણ આકાર ને વણ માપ હું!
સ્થિર એક ને જગ સંચરે તે માંહી જે તે એક હું...

એવું પોતાનું સ્વરૂપ વર્ણવી, મૃત્યુથી રડતા માનવીને કંઈક अशोच्यानन्वशोचस्त्वम् જેવી ભાષામાં ઠપકો આપી,

નથી નાશ કોઈ પામિયું, નથી જોડ કો વિખુટી પડી,
ઘનરાજિ ઓગળી ન્હોય ધરતી–ઉરમાં સરીને વહી.

અભેદ એ દોડે સતતગતિ! ઊભું ન રહેતું એ!
દોડતું કિયા કાળથી એ? અને વળી કિયા પ્રદેશથી એ?
જનારું ક્યાં જ સુધી એ? રહી વળી જશે જતું ક્યારે
મનુ? એ વિચારજે જે જે!

દૃષ્ટિ મનુની ફેંકાઈ નાવ સમી તીર ઉપરથી
ગણતી તરંગો, તરંગમાળની ઉપર સરી જતી,

થતી લીન સલિલે!
થાકતી મળી જતી સલિલે!
થતું લીન સઉ અનંત વિષે!
જનનમરણ ને રડવું હસવું
થશે લીન અંતે
અનંત પ્રવાહમાં મધ્યે!"*

'લીલાવતી જીવનકલા' ને અન્તે મૂકેલાં ત્રણ—એ પણ કરુણ પ્રશસ્ત્યાત્મક—કાવ્યોમાંથી એમાં મૃત્યુનું સ્વરૂપ ન રહસ્ય આવા જ ભવ્ય દર્શનથી ગોવર્ધનરામે પ્રત્યક્ષ કરાવ્યું છે.

સરખાવો:

१ अव्यक्तादीनि भूतानि व्यक्तमध्यानि भारत।
अव्यक्ते निधनं यान्ति तत्र का परिदेवना॥ (ભગવદ્‌ગીતા)

૨. "Thus, like some wild-flaming, wild-thundering train of Heaven's Artillery does this myserious Mankind thunder and flame, in long-drawn, quick-succeeding grandeur, through the unknown Deep. Thus, like a God-created, fire-breathing Spirit-host, we emerge from the Inane; haste stormfully across the astonished Earth; then plunge again into the Inane...But whence?—O Heaven, whither? Sense knows not; Faith knows not; only that it is through Mystery to Mystery, from God and to God." (Carlyle: 'Sartor Resartus.')

પુરુષાર્થબોધ

આવી જેની દૃષ્ટિ હોય તેને મૃત્યુના આઘાતે માનવી શોકમૂઢ અને જીવન પ્રત્યે ઉદાસીન અને નિષ્ક્રિય બની બેસે એ તો ન જ ગમે. ગોવર્ધનરામે ૮૦ મા કાંડમાં ઈશિવડચા સંસૃતિચક્ર પર બેસી જગતના પાન્થે 'લોક–અર્થે' યાત્રા કરવાની છે એમ માળામેઘ પાસે બોલાવ્યું છે; માનવનો અવતાર કંઈક શારીરિક પરમાર્થ વાસ્તે પણ છે અને તે પરમાર્થમાં વિરહથી બાધ ન થવો જોઈએ' એમ જેની પાદનોંધમાં કહ્યું છે તે ૮૨ મા કાંડમાં

મરવા ઈચ્છી જીવવા કરતાં જીવંની ઉર, મેળે;
અંધકારમાં પ્રકાશ દેવા પ્રકાશ ઘેર પેરે

એવો ઉપદેશ શરીરયંત્ર પાસે કરાવ્યો છે અને 'નિઃશબ્દ વીજળી થઈ ઘન ત્હોય ગર્જે' એ બતાવ્યું છે;

અંધકારનો સમો પ્રબળ! આ દશા થઈ મ્હારી!
સુંદર, કોમળ, સબળ, જાત મુજ તિમિરથી વીંધાઇ:
ત્હોય હરિનો હાથ અમારે! અંધકારમાં જીવું!
પોષણ પામું! રહું સુવાસિત: અંતર્બળ ના મૂકું!
દઉં–પામું આનંદ વિજનમાં; ભલે લોક ના દેખે!
અંધકારની મધ્ય અંક મુજ બાળ સમૃદ્ધિ બ્હેકે,

એમ કહેતી વનસમૃદ્ધિ* પાસે 'અંધકારને હંફાવા ઇચ્છો તો

* ભારતમૈયા જ અહીં પોતાનું અંતર ઠાલવતી નથી દેખાતી? સેંકડો વર્ષોથી એક પછી બીજા પરદેશીઓથી આક્રાન્ત બનેલી તેણે પરાધીનતાનું ગાઢ તિમિર જ જોયું છે, છતાં એ અંધકારની વચ્ચે એનો પ્રાણ હજુ ઝગે છે, અસ્ત નથી થયો. આત્મભાન ભલે ખોયું હોય, અંતર્બળ એણે હજી નથી ખોયું. 'વનસમૃદ્ધિ'માં 'વિપત્તિ પ્રસંગે મહાશય માનવીનાં ચિત્ત' અને 'માયાના અંધકારમાં ધર્મવાસનાનો ઉદય' ગોવર્ધનરામે અહીં વ્યંજ્યાં છે, છતાં એક ધ્વનિત વિષય તરીકે પરાધીન પ્રજાને, અને તેમાંય ખાસ કરીને હિંદને ઘટાવી શકાય. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ચોથા ભાગમાં આ કાવ્ય પાંચાલી–(ભારતી)ના મોંમાં મૂકી ગોવર્ધનરામે આ શક્યતા બતાવી આપી છે.

હંફાવાય છે' અને 'તિમિર સમે પણ પ્રકાશ અંતર ધરની, ઉર, આવો.' એમ ૮૭ મા કાંડમાં ગવડાવ્યું છે; અને 'ચલિત જગત મધ્ય વસી અચળ વૃત્તિ' રાખતા અને

> ઝરતું અનિશ વારિ, હોય વજ્ર ઉર મ્હારું.
> ધરતી ઉપર સ્થિતિ તથાપિ વ્યોમને જ ભાળું.

એમ કહેતા પર્વતને મોંયે

> દૃષ્ટિસીમા જન તણી જગમાં રચન્તો
> સંસાર-નાટક તણો પડદો પડે જે;
> તેની પ્રતિકૃતિ સમો ગિરિ દેખી, ધૈર્ય
> લોકો, ધરો ! અમ પુઠે પણ દેશ છે કો.

એવી શીખ અપાવી છે. આમ આશ્વાસન આપવા ઉપરાંત પુરુષાર્થની પ્રેરક હાકલ પણ ગોવર્ધનરામે 'સ્નેહમુદ્રા'માં કરી છે. કાંડો ૭૬ અને ૭૭ માં સિંહ અને સિંહધ્વનિના પ્રતિધ્વનિમાં પુરુષાર્થ-મહિમા જ એમણે ગાયો છે. હૃદયભૂતની શોકરાત્રિને અંતે પ્રભાતોદય વેળા વૈતાલિક કૂકડાની

> ચર પુરુષાર્થ, અને ઉદ્યમમય રચ તુજ રોમેરોમ (કાંડ ૯૭)

એ વાણી અને ચક્રવાકીના ગાનની

> ચાલ ! ચાલ ! નભ શું નભબિન્દુ સમો ઉદધિ પણ સ્પર્ધા
> કરે, તો શું આપણ કંઈ જઈએ ? એ જ રંગના રસ્તા :
> મ્હોટાં ન્હાનાં વધુ મ્હોટામાં, તો ન્હાનાં પણ મ્હોટાં !
> વ્યોમદીપ રવિ નભબિન્દુ, તો ધરદીવડાં નહીં ખોટાં !
>
> × × ×
>
> ખેંચાતા પણ જવું જ તો તો જવું ન શીદ ખુશાથી ?
> ચાલ, ચાલ ઉડિયે જ અગાડી આનંદે વણભીતિ ! (કાંડ ૧૧૦)'

એ વિષાદયોગને અંતે આવતા જ્ઞાનયોગ ને કર્મયોગની સ્ફૂર્તિદાયક મંત્રવાણી તો 'સ્નેહમુદ્રા'ના કવિના આશાવાદ, જીવનસ્વીકાર અને પુરુષાર્થ-પુરસ્કારની પ્રબળ જાહેરાત કરે છે.

પત્ની વિના એકલો પોતાની ભોમકામાં પાછો ફરતો વિરહાકુલ નાયક ગામ બહાર જંગલમાં જ રાત વીતાવે છે અને પ્રાણ પણ ત્યાં જ ને એ સમય દરમ્યાન છાંડે છે. તેના વિષીદન્ત હૃદયભૂતને વિધવિધ સૂરે જગત કશુંક સંભળાવી રહે છે તે પણ એ સ્થળકાળમાં જ. 'અન્ધતિમિરથી છન્ન અરણ્યે અવર્ણ્ય ઠાઠ ભરેલો, અન્ધ વિરહ—અવસન્ન હૃદયમાં અવર્ણ્ય ઠાઠ મચેલો' (અરણ્યોદર—કાંડ ૬૭). ઘુવડ, પ્રભાકીટ, શિયાળ, સિંહ, તમરું, વાઘ, આદિ જીવજંતુઓ જેને કર્તાએ હૃદયભૂતને પોતાનું ગાન સંભળાવતાં બતાવ્યાં છે, તથા આકાશગંગા, આકાશ, અંધતિમિર, અરણ્યોદર, તારા, વનસમૃદ્ધિ, નદી, પર્વત, દૂરનું સમુદ્રગર્જન, ગર્જના, ઝાકળ, વૃષ્ટિ, વીજળી, માળામેઘ,આદિ બીજા સંબોધક પ્રકૃતિપદાર્થો ઘનઘોર રાત્રિ વેળાએ કોઈ અરણ્યમાં અનુભવાય એવાં જ છે. એવી અંધારી રાતે સૂઈ ગયેલી સૃષ્ટિ વચ્ચે અરણ્યની એકાન્ત નિઃશબ્દતામાં તમરાંનો તમ તમ અવાજ, એકાદ કૂતરાનું રડ્યુ ખડ્યુ ભસવું, શિયાળનું રુદન, ઘુવડની ચીસ અને જંગલી પશુસમુદાયની ગર્જનાઓ સમસ્ત કાનનને રાત્રે બોલતું-ગાજતું કરી મૂકે છે. નિબિડ અંધકાર વચ્ચે અંધકારને ટેવાયા પછી આંખને ઝંખાતી નદીપર્વતાદિની રેખાઓ ને વનસમૃદ્ધિ તથા તારા અને સ્વર્ગંગાના વૈભવવન્તું પ્રશાન્ત મૌનમાં ડૂબેલું આકાશ સંવેદક હૃદયોને તે વેળા જાણે અશબ્દ ગિરામાં, શ્રવણથી અશ્રાવ્ય પણ હૃદયથી શ્રાવ્ય એવી વિશ્રબ્ધ ગોઠડી કરી રહ્યાં હોય એવો અનુભવ અવશ્ય થાય. કવિ ગોવર્ધનરામે રાત્રિનું આવું વાતાવરણ સહૃદયોને અનુભવગોચર અને કલ્પનાગોચર થાય એ રીતે અહીં બરાબર ખડું કર્યું છે. એકલી પ્રકૃતિકવિતા તરીકે પણ તે આસ્વાદ્ય છે અને ગોવર્ધનરામનું કવિ-સામર્થ્ય સિદ્ધ કરી આપે તેવું છે.

બાહ્ય સૃષ્ટિની આ રાત હૃદયભૂતના, એટલે કર્તાના પોતાના, હૃદયનાં શોકવિકલતા ને નિરાશાની સૂચક છે. એ વિષાદનો વિલય થઈ અંતરમાં ધર્મપ્રકાશ ને કર્તવ્યપ્રકાશ ઊગતાં સમાધાન અને કાર્ય કર્મ સમાચરવાની સ્ફૂર્તિ લાવે છે; તો બાહ્ય સૃષ્ટિમાં પણ રાત્રિનો અંધકાર ઘટતો બનાવી તારાવિલય, પ્રભાતશુક્ર, ઉષા અને અરુણોદયથી અને કૂકડા

તથા પ્રિયમિલનહર્ષિતા ઉદયનોત્સુક ચક્રવાકીના ગાનથી કર્તાએ પ્રભાતોદય રૂડી રીતે આલેખ્યો છે. વળી રજની નાયકને માટે વિરહ–રજની છે. સવાર પડતાં તે સ્નેહસાયુજ્ય પામી પ્રિયતમાના જ્યોતિમાં ભળી જાય છે. રાત્રિ અને પ્રભાતનું આલેખન આમ સંકેતપૂર્ણ છે અને ગોવર્ધનરામની કલાદૃષ્ટિ બતાવે છે. માનવભાવો સાથે પ્રકૃતિના સંવાદી ચિત્રણનો કલાપ્રયોગ પણ એમાં હતો જ.

કૃતિની દુર્બોધતા

આવો સુંદર મસાલો અંદર હોવા છતાં 'સ્નેહમુદ્રા' કેમ અંધકારમાં રહી ? જે વસ્તુ 'સ્નેહમુદ્રા'ની ખૂબી છે તે જ એને દુર્ગમ બનાવે છે. કવિતા રમણભાઈના સિદ્ધાંત મુજબ અંતઃક્ષોભનું પરિણામ હોય કે કવિ ન્હાનાલાલ કહે છે તેમ ચિત્તપ્રસન્નતાનો નિર્ઝર હોય, પણ એ તો સર્વસ્વીકૃત વાત છે કે મગજ નહિં પણ હૃદય સાથે–ચિન્તન સાથે પછી, પણ પ્રથમ તો ઊર્મિ સાથે–કવિતાને ઉત્પત્તિ તેમ જ ઉપભોગની દૃષ્ટિએ વધુ નિકટનો સંબંધ છે. ઠાંસોઠાંસ ભરેલાં તત્વચિંતનની ભારવાહ બને તેટલે અંશે કવિતા પોતાની મર્યાદા છાંડે છે અને તેના દંડ તરીકે તેના હૃદયસ્પર્શિત્વના ટકા ઓછા થાય છે. 'સ્નેહમુદ્રા'માં આવું જ કાંઈ થયું છે. એના અતિમનનશીલ જુવાન પંડિત–કવિએ પોતાની આ કાવ્યકૃતિમાં બને તેટલો જ્ઞાનસંભાર ભરી દેવાનો લોભ રાખ્યો છે. ઉપર જોઈ તેવી ચિન્તનસામગ્રી સિવાય પણ જડ–ચેતન અનેક સત્ત્વોનાં મોંમાંથી ગોવર્ધનરામે પોતાની સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ બહુમુખી વિચારધારા રેલાવી છે. તેઓ પોતે કહે છે તેમ "હૃદયની પાસે જગત અનેક સંસ્કારોદ્વારા બોલે છે." એમાં પાછા વાચ્યાર્થમાં લક્ષ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થ પણ સમાવવામાં આવ્યા છે * કેટલીકવાર તો પાછા એકએ નહિ પણ અનેક વ્યંગ્યાર્થ ને ધ્વનિતાર્થ કર્તા વાચ્યાર્થમાં ધરબી દે છે. 'ઝાકળ' 'વૃષ્ટિ' 'ગર્જના' 'વનસમૃદ્ધિ' 'અન્ધતિમિર' 'તમરું' વગેરે કાંડોની ટીપો બતાવે

* આ લક્ષ્યાર્થને કવિ વ્યંગ્યાર્થ નામથી ઓળખાવે છે અને વ્યંગ્યાર્થને ધ્વનિતાર્થ નામ આપે છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના રૂઢ શબ્દોથી વ્યવહાર થઈ શકત.

છે કે કેટલી બધી વાર એકથી વધુ ધ્વનિઓની પેરેડ ‘ સ્નેહમુદ્રા ’કારે એમાં કરાવી છે. તેમાંય વળી કર્તાની આપ–કબુલાત પ્રમાણે “ ધ્વનિતાર્થ ઘણુંખરું ગ્રંથના પ્રસંગ સાથે સુસંબદ્ધ નથી, અને કેટલાક કાંડોમાં તો કેવળ અસંબદ્ધ છે.” એટલે પછી ‘ સ્નેહમુદ્રા’નું રસાસ્વાદન કરવા જનારની મુશ્કેલીનું પૂછવુંજ શું ? ૫૭મો કાંડ લો : ગર્જનાથી વાચ્યાર્થરૂપે શું અભિપ્રેત છે તે સમજાય તેવી વાત છે; તેનો વ્યંગ્યાર્થ છે, માનવીના ‘ સ્મશાન–પ્રબોધાદિને ક્ષણવારમાં નષ્ટ કરી ’ નાખનાર સાંસારિક પ્રવૃત્તિઓ. બહુ સારું. પણ એમાંથી ઊઠતા ધ્વનિઓ જોવા છે ? એ છે “ દયાહીન રાજા અથવા અધિકારી વર્ગ, પરદેશ જીતનાર જુલમી રાજા, સૃષ્ટિ ઉપર દુઃખ વરસાવનાર અપૌરુષ શક્તિ ” એમ વિવિધ ! આમાંનો કયો અર્થ વાચ્યાર્થ જોડે કે ગ્રંથના પ્રસંગ જોડે સુસંબદ્ધ છે? ‘અન્ધતિમિર’ (કાંડ ૬૪) તો અર્ધો ડઝન ધ્વનિ સમાવે છે!

આટલું હોત તો વાંધો નહોતો. પણ કેટલીક વાર ‘ સ્નેહમુદ્રા’ ના કવિ પોતાની વિચારસરણીને એવી અમૂર્ત (abstract) અને ઝીણી કરી નાખે છે કે એથી એમનું વક્તવ્ય પોતાની ચોટ ખોઈ બેસે છે તેમ જ કંઈક અંશે દૂરાકૃષ્ટ તથા ક્લિષ્ટ થઈ પડે છે. ‘ઘુવડ’, ‘ઉત્સ્વપ્નાયન’, ‘અન્ધતિમિર’, ‘અરણ્યોદર’, ‘આકાશમાં ચડી આવતા માળામેઘ’, વગેરે કાંડો આનાં ઉદાહરણ છે. “સ્નેહમુદ્રાના કર્તાના ટિપ્પણ છતાં તેના ધ્વનિ અનુભવાયા નથી” એવી રણજિતરામની ફરિયાદ ખોટી નથી. એક જ વિચાર બને તેટલી સ્પષ્ટતાથી અને પારદર્શકપણે રજૂ કરવા તરફ લક્ષ રખાયું હોત તો વિશદતા આવત, પણ પોતાનો જ્ઞાનસંભાર ઠાલવતાં લોકોને આમાંનું કેટલું ગમ્ય થશે તેનો તો ઠીક, પણ એક કાવ્યકૃતિ કેટલો વિચારભાર જીરવી શકે તેનો પણ ખ્યાલ રાખવાનું કર્તા વીસરી ગયા છે. ‘સ્નેહમુદ્રા’માં કાવ્યત્વને આવો વિચારભાર દાબી દે છે. ગોવર્ધનરામનું માનસ કલાકારનું નહિ તેટલું ઉપદેશકનું અને વિચારકનું છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ જેમ એ વાતની સાબિતી આપે છે તેમ તેટલા જ પ્રમાણમાં ‘સ્નેહમુદ્રા’ પણ એની

સાખ પૂરે છે. આને લીધે, 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની લોકપ્રિયતાથી આકર્ષાઈ તેના કર્તાની આ કાવ્યકૃતિ વાંચવા ઇચ્છનાર 'સ્નેહમુદ્રા'થી નાસિપાસ થાય તો નવાઈ નહિ, જો કે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના અભ્યાસીને ખબર તો પડી જવી જોઇએ કે પોતે કેવા સાહિત્યકાર જોડે સહિયારાં બાંધી રહ્યો છે.

શૈલી અને ભાષા

એમાંથી એમની શૈલીની વાત પર સહેજે ઊતરી પડાય છે. દોષ ગોવર્ધનરામના સમૃદ્ધ ચિન્તનમાં નથી, પણ એની રજુઆતમાં છે. આ બધુંય ચિન્તન સરળ વિશદ લલિત પદાવલિમાં વ્યક્ત થયું હોત તો કેવું સારું થાત? પણ 'સ્નેહમુદ્રા'ના કવિની શૈલી બાબતમાં ખાસ ફરિયાદ કરવાપણું રહે છે. ગોવર્ધનરામની કાવ્યગિરાનું કવિ નથુરામ સુંદરજીએ તેને 'માનવતી પ્રિયા' કહી કરેલું પેલું જાણીતું વર્ણન—

તોડી વછોડી ભૂષણો, કરી દૂર સર્વ સુવર્ણને,
રસરાગ બેઠી ખોઈ, ખૂબ કઠોર કીધા ચર્ણને;
સૂતી છુપાવી મુખ, દુઃખણીએ ન જોયું અમ ભણી,
શું મિત્ર, માનવતી પ્રિયા? ના, ગિરા ગોવર્ધન તણી.

'સ્નેહમુદ્રા'ના વાચન પરથી ઊપજેલું હોવું જોઈએ. 'સ્નેહમુદ્રા'ની શૈલી નારિકેલ પાકનો ઉત્તમ નમૂનો છે. નાળિયેરના વેષ્ટનરૂપ છાલછાલોતરાંને ઉખેડવાના કષ્ટસાધ્ય શ્રમ પછી જ અંદરનું મિષ્ટ કોપરું મેળવી શકાય છે, એવી જ રીતે 'સ્નેહમુદ્રા'ની ખડબચડ તથા દુર્બોધ લાગતી ભાષાનાં ઝાળાંઝાંખરાં સાફ કર્યા પછી જ એની અર્થસમૃદ્ધિનો ઉપભોગ કરી શકાય છે. મધુર અને કોમલ પદાવલિ, પ્રાસાદિક પ્રવાહિતા, લય, વગેરેની કાવ્યોપકારક કલાસિદ્ધિ ગોવર્ધનરામને હાથ બહુ બેઠી નથી. કેટલેક સ્થળે તેમની ભાષા આડંબરી, પાંડિત્યભારે ને ક્લિષ્ટ બની ગઈ છે, એટલે સુધી કે નીચે કર્તાએ ક્યાંક ક્યાંક આપેલી ટીપો છતાં ઘણી વાર અર્થ સુગમ નથી થતો. "ગોવર્ધનભાઈમાં પૂરની પરુષતા હતી, ઝરણની સુકુમારતા નહોતી" એ

કવિ ન્હાનાલાલનું વાક્ય ગોવર્ધનરામનાં 'સ્નેહમુદ્રા'નાં ભાષા–શૈલીનેય લાગુ પડે. વળી કેટલાક શબ્દોની આસપાસ સંકેત કે રૂઢિથી જે સંસ્કારછાયા પરાપૂર્વથી વીંટળાયેલી હોય તે છાંડી ગોવર્ધનરામ કંઈક અપરિચિત અર્થમાં એ શબ્દોને વાપરે છે, એને લીધે કાવ્યનો સ્પષ્ટાર્થ-બોધ થવામાં અંતરાય આવે છે. ઉદાહરણ તરીકે, 'ભવ' શબ્દને અહીં કુદરત કે પ્રકૃતિ (Nature)ના અર્થમાં બેસાડવામાં આવ્યો છે, તેમ જ 'રતિ' શબ્દને પ્રેમ અથવા સ્નેહના વ્યંજક તરીકે પુસ્તકમાં આદિથી અન્ત લગી વાપરવામાં આવ્યો છે. એવી જ રીતે 'સુરત' શબ્દના રૂઢ અર્થને સર્વતઃ પરિશુદ્ધ કરી, સુરત એટલે સ્નેહ-યોગ એ અર્થમાં જ એનો ઉપયોગ કર્યો છે. એક વાર આ શબ્દો અને કર્તાએ તેમાં ઉદ્દિષ્ટ રાખેલા અર્થથી પરિચિત થઈએ પછી વાંધો નહિં, પણ સામાન્ય વાચકો શરૂઆતમાં આનાથી જરૂર મુંઝાવાના. આ સિવાય 'સન્તમસ', 'નિધુવન', 'ઉત્સ્વપ્નાયન', 'વિપન્ન સંસાર' 'અનુશય', 'ગણ્ડૂષ', 'વૃન્દારક', 'પ્રભંજન', 'બન્ધુર', વગેરે જેવા ભડકાવતા મોંભરા અને ખૂણેખાંચરેથી શોધી કાઢેલા સંસ્કૃત શબ્દોનો વિનિયોગ કરી કવિએ 'સ્નેહમુદ્રા'ને નાહક અઘરી કરી મૂકી છે. કવિનો સંસ્કૃતપ્રેમ એમની કને એટલા, બધા ને એવા શબ્દોનો પ્રયોગ કરાવે છે કે ઠીકઠીક સંસ્કૃત જાણનાર વાચકને પણ કોશનો ઉપયોગ કર્યા વિના છૂટકો ન થાય. 'સ્નેહવિષ્ણુરૂપ–કૃષ્ણમુકુટશિખીકલાપ' જેવા લાંબા અસહ્ય સમાસ (કાંડ ૫) તેમ જ કાંડોનાં આડંબરી નામો પણ ગોવર્ધનરામના આ શબ્દમોહનું જ પરિણામ છે. ક્લિષ્ટતા, અર્થની અસ્પષ્ટતા, તથા પદલાલિત્યના અભાવની બાબતમાં 'સ્નેહમુદ્રા'ની શૈલી 'નર્મકવિતા'ની શૈલી જોડે અમુક અંશે સરખાવાય, જો કે ભાષાની તેમ જ ભાવોની શિષ્ટતામાં ગોવર્ધનરામ નર્મદ કરતાં ક્યાંય ચડે.

વિલક્ષણ તરંગલીલા

ભાષાશૈલીની આ કઠિનતા જોડે કાવ્યનું વસ્તુ તેમ જ વાતાવરણ બીજી વધુ મુશ્કેલીઓ વાંચનારને માટે ઊભી કરે છે. જે થોડુંઘણું

વસ્તુ આ કાવ્યનું કર્તાએ યેાજ્યું છે તે બહુ જીવન્ત, પ્રતીતિજનક ને સ્વાભાવિક નથી લાગતું. વસ્તુ કંઈક અસ્પષ્ટ ને ધુમ્મસરંગ્યું લાગે છે. આ નાનકડી રંગભૂમિ પરનાં પાત્રોમાંથી કેાઈને વિશેષનામ નહિ આપતાં 'ચેતનમિત્ર,' 'ચેતનપાન્થ,' જેવી સંજ્ઞાઓથી કર્તાએ કામ ચલાવ્યું છે. એ મિત્રદ્વયની પત્નીઓનેા પણ કંઇ નામકરણસંસ્કાર કરવામાં નથી આવ્યેા, તેા એની સખીમંડળીને તેા નામની જરૂર જ શાની હેાય ? કહેવા ખાતર કંઈક વસ્તુ અને ઝાંખા ઓળા જેવાં પાત્રોની ઓથે કર્તાએ પેાતાનેા ચિંતનવિલાસ કર્યો છે, પણ સમગ્ર છાપ અભિત્તિચિત્ર જેવી ઊઠે છે,

આ પાત્રોનેા વ્યવહારે કેવેા છે! કવિની આ દુનિયામાં માણસેાને મરવું એ સાવ સહેલી વાત લાગે છે. સતીનેા બાપ પેાતાના દેાષના પશ્ચાત્તાપથી તત્કાળ મરણ પામે છે, નાયકપત્ની સતીની કરુણ આપવીતી સાંભળે છે ને પ્રાણ છાંડે છે, ખુદ નાયક પેાતાના પ્રવાસનું બયાન મિત્રપત્નીને આપીને પંચત્વ પામે છે અને મિત્રપત્ની નાયકની દુ:ખદ સ્થિતિ વિશે સાંભળીને જ તરત મરણની મૂર્છા પામે છે! સામાન્ય વાચક બિચારેા આ દુનિયામાં પ્રવેશ કરી હેબતાઇ જ જાય કે આ શું માળું, અહીં તેા સૌ બસ વાત કરીને કે સાંભળીને તરત મૃત્યુ જ પામે છે!' સ્નેહમુદ્રા'કારની તરંગલીલા આથીય આગળ જાય છે. મૃત્યુ પામેલા નાયક તથા મિત્રપત્ની પાછાં હૃદયભૂતરૂપે અને પ્રાણરૂપે અવશિષ્ટ રહે છે અને પેાતાનાં શબ ઉપર 'સુરત' રચે છે, અને મિત્ર આવતાં વળી એનેય પેાતાના 'સુરત'માં ભેળવી લઇ 'સરસ્વતીચંદ્ર' માંના પેલા ત્રયાણામદ્વૈતમ્‌ની યાદ આપે તેવું 'ત્રિતય–સુરત' રચે છે (જુઓ કાંડ ૩૭). પેલું હૃદયભૂત સાચા ભૂતની પેઠે 'હાય હાય' ના મંત્ર (!)થી ધૂણવા લાગે, 'અંધક્ષિતિજ'માંથી વંઠેલાનું જૂથ ઊતરી આવી, ભર્ત્સના પામી પાછું 'બડબડતાં ધરતીમાં સમાઇ અદૃશ્ય થાય,' અન્તે હૃદયભૂત, મિત્ર, તથા મિત્રપત્નીના સામટા જ્યેાતિ આકાશમાંથી ઊતરી આવતા નાયકપત્નીના જ્યેાતિઃસ્વરૂપમાં વિલીન થઈ ખરર કરતાં

પાછા ઊંચે ચડવા માંડે (પૃષ્ઠ ૧૭૨)*—આ બધું વાચકની કલ્પના પર ઘણો બોજો મૂકે એવું છે. ગોવર્ધનરામનો આવો તરંગવિલાસ—એને કલ્પના નહિ કહીએ–સામાન્ય વાચકને સદ્યસુગમ થાય તેવો નથી.

ઠાંસોઠાંસ ચિંતન, અવિશદ શૈલી, સંસ્કૃતપ્રચુર ભાષા તથા આવી વિલક્ષણ તરંગલીલાવાળાં વસ્તુ–વાતાવરણ 'સ્નેહમુદ્રા'ને દુર્બોધ બનાવવા માટે જવાબદાર છે. 'સ્નેહમુદ્રા'ના મંદિરના પ્રવેશદ્વારથી જ કેટલાક અટકી જાય, કેટલીક એથી આગળ બેચાર ડગલાં જઈ પાછા આવે, કેટલાક વધુ ખંતીલા એથી આગળ જાય, પણ મંદિરના ગર્ભ સુધી પહોંચી મહીંની દેવમૂર્તિનાં દર્શન કરી શકે નહિ: માત્ર જૂજ અભ્યાસીઓ જ એવા હોય જે સહેજ પણ ધીરજ ખોયા વિના ઠેઠ સુધી પહોંચી દર્શન કરી આવે: 'સ્નેહમુદ્રા'ના વાચન, આસ્વાદન અને અભ્યાસ પરત્વે આવી જ કથની કરવાની રહે છે,

ગોવર્ધનરામનું કવિસામર્થ્ય

પણ 'સ્નેહમુદ્રા'ની ભાષાથી અને આંતર સામગ્રીથી ભડક્યા કે કંટાળ્યા વિના સહૃદયભાવે એનો આસ્વાદ અને અભ્યાસ કરવા જનાર ઘણુંબધું પામ્યાનો અને પોતાના શ્રમ ને ધૈર્યનો પૂરતો બદલો પોતાને મળ્યાનો સંતોષ અવશ્ય અનુભવવાના. ગોવર્ધનરામના કવિ-સામર્થ્યની પણ પ્રતીતિ એમને ઓછી નહિ થાય. એ ખરું કે 'સ્નેહ-મુદ્રા'નો કાવ્યસ્રોત સર્વત્ર એકસરખાં પટ, ગતિ ને ઊંડાણવાળો નથી.

---

* એ પ્રસંગ વર્ણવતી પંક્તિઓ

"......આકાશતેજ ઉતર્યું નીચું, ને નીચેથી,
ઊંચું ચડ્યું પથિકડરનું જ્યોતિ ઝાઝું."

'અભિજ્ઞાનશાકુન્તલ'માંના सा निन्दति स्वानि भाग्यानि बाला એ પંક્તિથી શરૂ થતા શ્લોકમાંના સ્ત્રીરૂપ એક જ્યોતિ–મેનકા શકુન્તલાને ઉપાડી આકાશમાં ઊંચે લઈ જાય છે એ શબ્દચિત્રની અસર કે છાયા બતાવે છે.

એ બાબતમાં તો ૫૩મા કાંડમાંનું

કદી હું રમતી રમતી ઊતરું આડી ધીમી ધીમી ને
નિસરણી મુજ સમીર થાય, મુકું પડતું વળી પડીને.
ટપક ટપક પડતી બોલું મીઠડું ઝીણું હું.
ધડ ધડ વળી દોડી પડું, ખડ ખડ જ હસું હું.
કુસુમવૃષ્ટિ સમી જ દેહ—કદી વળી સરું—ધારી.
ઉભી ઉભી પડું કો દી જેમ ઝરતી ધણીક ઝારી.
કદી સરતી ન દેખાઉં, હોય પડું જ નીચી આવી;
યમ સમી પડું એમ પણ હું પડું જીવને જ લાવી

એ વૃષ્ટિનું આત્મલીલાવર્ણન 'સ્નેહમુદ્રા'ની કવિતાને અક્ષરશઃ લાગુ પડે તેમ છે. આમ છતાં, ઉચ્ચ પ્રતિની કવિપ્રતિભાના ચમકારા, મેઘલી રાતના આભચીરતા વીજ–ઝબકારની જેમ, કૃતિમાં અવારનવાર દર્શન દઈ ગોવર્ધનરામની કવિ તરીકેની ખરી તાકાતની સુખદ પ્રતીતિ કરાવે છે. 'લક્ષ્મી, રતિ, સાત્ત્વિક આનંદ અને તન્મય વિશ્વ' (૫)*, 'સ્નેહનિદાન' (૧૫), 'રસપાન અને મોહ' (૩૧), 'અભિસારિકા' (૩૨), 'નદી' (૪૬), 'પ્રતિધ્વનિ' (૪૮), 'પ્રતિબિંબદર્શન' (૪૯), 'અન્યોક્તિ : સ્વપ્નયોગ' (૫૧), 'વૃષ્ટિ' (૫૩), 'આકાશ' (૬૧), 'શોકની સુંદરતા' (૭૪), 'આકાશોદર, (૭૫), 'આકાશમાં ચડી આવતા બાળામેઘ' (૮૦), 'શરીરયંત્ર' (૮૨), તમરું (૮૪), 'દૂર ક્ષિતિજમાં સમુદ્રગર્જન' (૮૫), 'વનસમૃદ્ધિ' (૮૭), 'પ્રભાતશુક્ર' (૯૬), 'સ્નેહસાયુજ્યનું સંસારદષ્ટિમાં પ્રતિબિંબ' (૧૦૫), 'ઉષા' (૧૦૮) અને 'ચક્રવાકી' (૧૧૦)–આટલા કાંડ એવું ગોવર્ધનરામનું કવિસામર્થ્ય પ્રગટ કરનારા કાંડ છે. એ બધા તથા તે ઉપરાંત કાંડો ૫૨, ૫૫, ૫૬, ૫૯, ૮૮, ૯૦, ૯૯ સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકેય શોભે અને કવિતા તરીકે ઠીક ઊંચો નંબર લઈ જાય એવા છે. ગોવર્ધનરામનાં શબ્દપ્રભુતા, સૌંદર્યદષ્ટિ, કલ્પનાબળ, ચિંતનવૈભવ, પદ્યકૌશલ

* કૌંસના આંકડા કાંડના સંખ્યાંક છે.

અને રસિક કવિત્વમાંથી કોઈ ને કોઈ કવિલક્ષણોનો સાક્ષાત્કાર એમાં અવશ્ય થાય છે. વૃષ્ટિ પહેલાંનાં વાદળાં, ગતિમાન મેઘ, વીજળી, વૃષ્ટિ, વૃષ્ટિ પછીની સાંજ અને ઇન્દ્રધનુષ્યના પાંચમા કાંડમાંના ચિત્રાત્મક સુંદર સુરેખ વર્ણનમાં તથા બીજાં અનેક સ્થળે વ્યક્ત થતાં પ્રકૃતિનિરીક્ષણ, સૌંદર્યદૃષ્ટિ, ચિત્રણશક્તિ અને કલ્પનાબળ; ૩૧મા કાંડમાં વસ્તુ પરપ્રેરિત છતાં એમાં ગોવર્ધનરામની રસિકતાનો પ્રગટ થતો સમુલ્લાસ; કાંડો ૧૫–૧૬–૧૭ ને એક ખંડકાવ્યનું ગૌરવ આપતું એને છાજે એવી મધુર સરળ અને હૃદયસ્પર્શી વાણીમાં રજૂ થતું દુખિયારી વિધવાનું આત્મવૃત્ત; કાંડો ૫, ૬૧ ને ૮૫માં કવિતાએ સાધેલો ભવ્યતાનો સંસ્પર્શ; કાંડો ૫, ૧૫, ૭૬, ૮૦ને ૯૪માં છતું થતું ભાષાસામર્થ્ય; કાંડો ૬૧, ૮૫, ને ૯૬માં તત્ત્વચિંતન અને કવિતાનું સધાયેલું મનોહર મિલન; કાંડો ૨૫, ૨૮, ૩૦, ૩૧ જેવામાં શૃંગારની, કાંડો ૭૬, ૮૦ ને ૯૪માં વીરની અને અનેક સ્થળે કરુણની, એમ જુદા જુદા રસની થયેલી ઠીક સફળ નિષ્પત્તિ; અનેક સ્થળે પ્રયોજાયેલા રૂપક–ઉપમાદિ અલંકારોની નવીનતા તથા ચારુતા: આ સર્વ ગોવર્ધનરામ કવિ છે, અને તેય સામાન્ય પંક્તિના નહિ, એ નિઃશંક સિદ્ધ કરી આપે તેવાં છે.

ગોવર્ધનરામનું એ કવિત્વ વિશેષત: વિલસે છે એમની કલ્પનાલીલામાં અને તેણે સ્ફુરાવેલા અલંકારોમાં.

> સ્નેહતણો આવ્યે ઉભળકો નભનારી ગઈ
> ભૂલી ભાન ને સંભ્રમવશ થઈ, તેથી જ એના
> અર્કબિમ્બરૂપ ગૌર સ્તનથી સરી પડ્યું જરી
> સ્તનોત્તરીય શું કરચલીવાળું થઈ ને ઝાંઝું
> સૂક્ષ્મ જાળીનું ને વળી ઝીણું સુપારદર્શક
> મેઘરૂપ આ? કેટલું રાચું? કેટલું નાચું
> જોઈ જોઈ સઉ— (કાંડ ૫):

આકાશ એ નારી, સૂર્ય એનું ગૌર સ્તન, મેઘપટલ એનું સ્તનોત્તરીય:

વર્ણન, કાંડ ૮૦નું માળામેઘનું ચિત્ર, કાંડ ૮૨ના છેલ્લા ચાર શ્લોકમાં મેઘ ને વીજળીનો વક્તવ્યના એક ઉપાદાન તરીકે થયેલો ઉપયોગ, કાંડ ૯૭ (બીજી કડી) તથા ૧૦૮ માંનાં ઉષાવર્ણનો અને કાંડ ૯૯ની કડી ૨-૩ માંનું નિશાન્તે અદૃશ્ય થતા તારાનું આલેખન ગોવર્ધનરામને એક અચ્છા પ્રકૃતિસૌંદર્યદ્રષ્ટા અને પ્રકૃતિકવિ ઠરાવવા માટે પૂરતી સામગ્રી છે. અંધકાર અને પવનનાં એમનાં વર્ણન પણ કાવ્યમય છે. ઉપમાન તરીકે પ્રકૃતિપદાર્થોનો ઉપયોગ 'સ્નેહમુદ્રા'માં ગોવર્ધનરામ અનેક વેળા કરે છે, તેમજ હૃદયભૂતને આશ્વાસન, ઉદ્બોધન, વગેરે આપનાર રાત્રિસત્ત્વોમાં પણ એમનો જ ઉપયોગ તે કરે છે (જેમકે 'ઝાકળ', 'અંધતિમિર', 'નદી', 'અરણ્યોદર' જેવા કાંડોમાં), એ પણ આ સંબંધમાં નોંધપાત્ર છે. કાંડ ૧૦૮ માંનું ઉષાનું ગીત નરસિંહરાવકૃત 'ચંદા'ની જોડે ઊભી શકે એવું છે. કાંડ ૫૩ માં વૃષ્ટિનું નિરૂપણ પણ એ પદ્ધતિનું છે.

નરસિંહરાવનું નામસ્મરણ થતાં આ પણ યાદ આવે છે કે એમનો પ્રથમ કાવ્યસંગ્રહ 'કુસુમમાળા' ઈ. સ. ૧૮૮૭માં પ્રગટ થયો, જેમાંની એક વિશિષ્ટતા હતી પ્રકૃતિ-કવિતા. ૧૮૮૯માં પ્રગટ થયેલ 'સ્નેહમુદ્રા'માં પણ ઉપર જોયું તેમ પ્રકૃતિ તેના કવિની કવિતાની પ્રેરણાદાત્રી, અવલંબન અને કવનવિષય ધ્યાન ખેંચતા પ્રમાણમાં બને છે. વસ્તુતઃ એકલી પ્રકૃતિની જ નહિ, સ્નેહની, સુધારાની, દેશાભિમાનની અને તત્ત્વચિંતનની પણ કવિતા 'સ્નેહમુદ્રા'માં આગળ જોયું છે તેમ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. આ બતાવે છે કે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતા 'સ્નેહમુદ્રા'ના સર્જનકાળમાં જે રીતે આકાર લઈ રહી હતી, તેની અસર ગોવર્ધનરામે પણ સાહિત્યના વાતાવરણમાંથી પકડીને ઝીલી છે. અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના આરંભના વિષય પ્રકૃતિ, પ્રણય, સુધારો ને દેશાભિમાન છે, ને ગોવર્ધનરામે પણ તેમને જ કવનવિષય બનાવ્યા દેખાશે. 'સ્નેહમુદ્રા'નાં કાવ્યોના સર્જન વખતે જ જેમનાં 'કુસુમ-માળા' વાળાં ઘણાં કાવ્યો લખાયાં છે એ અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના પિતા ગણાતા નરસિંહરાવે જેમ ૧૯મા શતકના રોમેન્ટિક વૃત્તિના

અંગ્રેજ કવિઓની કવિતામાંથી પ્રેરણા મેળવી છે, તેમ ગોવર્ધનરામે પણ મેળવી જણાય છે. વિચારસામગ્રી માટે તેમણે 'સ્નેહમુદ્રા'માં પોતે લખેલી પાદટીપોમાં જેમ ગીતાનો આધાર અનેક સ્થળે ટાંક્યો છે, તેમ કેટલીક પંક્તિઓ માટે પ્રેરણા કે સૂચન શેલી,ટેનિસન,વર્ડ્ઝવર્થ, અને સ્પેન્સરની પણ કેટલીક પંક્તિઓ પરથી મળ્યાનું જણાવ્યું છે, તે આ સિદ્ધ કરે છે. કાંડ ૩૧ માંનો પ્રસંગ તો ટોમ્સનકૃત 'સીઝન્સ' માંના ડૅમન અને મ્યુસિડોરાના કથાનક પરથી જ યોજ્યો હોવાનું તેમણે કબૂલ્યું છે. જુવાન ગોવર્ધનરામની બહુશ્રુતતાનો ખ્યાલ આપી જતી આ વાત એમની કવિતાનાં અર્વાચીન તત્ત્વોનોય ખુલાસો અમુક પ્રમાણમાં આપે છે.

'સ્નેહમુદ્રા'માંનાં નાયકની મિત્રપત્ની સાથે આવેલી સખીમંડળીના ઉદ્‌ગારોનાં કાવ્યો સહૃદયોનું ધ્યાન ખાસ ખેંચશે. સખીમંડળીનો ઉપયોગ ગોવર્ધનરામે ગ્રીક 'ટ્રેજેડી'ઓનાં ગાયકવૃંદ–કોરસ (Chorus) જેવો કર્યો ત્યાં દેખાશે. એમણે ગ્રીક નાટકોના અંગ્રેજી અનુવાદ અથવા અંગ્રેજ કવિ સ્વિન્બર્નકૃત 'એટેલાન્ટા ઇન કેલિડોન' જેવી ગ્રીક નાટકની અનુકૃતિ જોઈ હશે કે કેમ તે આપણે નથી જાણતા. જો એમની આંતર સૂઝથી મૌલિક આયોજન એમણે સખીમંડળી ને તેનાં ગીતોનું કર્યું હોય તો એમની કવિપ્રતિભાને ખરેખર શાબાશી આપવી જોઈએ. સામાન્ય રીતે આઠ, બાર અને કોઈ વેળા પચાસનીય સંખ્યાએ પહોંચતું ગ્રીક નાટકનું 'કોરસ' (ગાયકવૃંદ) રંગભૂમિ ઉપર બહુધા એક કોર ઊભી તેમાં પ્રત્યક્ષ ભાગ લેતું નહિ, પણ નાટકમાં બનેલી કોઈ ઘટના પર અથવા પાત્રોનાં શુભાશુભ કાર્ય યા મનોગત ભાવો પર ભાષ્યાત્મક અનુરણનાત્મક ગીતો ગાતું અને નાટકમાં સંગીતનું તત્ત્વ પણ તદનષંગે પૂરું પાડતું. 'સ્નેહમુદ્રા'માંની સખીમંડળી એકંદર આઠ વખત ગાય છે, અને તે દરેક વખતે મુખ્ય પાત્રોનાં વચન, કાર્ય કે મનઃસ્થિતિને વધુ અસરકારક રીતે વાચકો આગળ રજૂ કરે છે. ૨૪ મા ('સંસ્કારવિરોધ') કાંડમાં હૃદયભૂતની વિષમ કરુણ દશા નિહાળી

તેની પત્નીના પ્રેરક સુખદ સહચારમાં નાયક કેવો સુખી હતો એ દશાવિપર્યાસ કાવ્યોચિત વ્યંજનાથી સખીમંડળી ગાય છે:

અહીં ઊગ્યો ત્યારે ધમકભર્યું રાગે ઉર હતું;
તપી તેજોરાશિ તણું વમન કીધાં કર્યું અહીં;
મૃદુ તેજે જોતો મુજ ભણી, ગયો મિત્ર અહીંથી;
નિશાપુષ્પો સારે નયન ખનું આવું ગણી રહે.

૩૫ મા કાંડમાં ભવભૂતિની एको रसः करुण एव निमित्तभेदात्... ની યાદ આપતી 'એક કરુણ–રસ–મગ્ન પણ ધરતું નવ નવ કાય' એ પંક્તિમાં વર્ણવાયેલી હૃદયભૂતની કરુણ કલાન્ત દશાની અસરને વધુ ગાઢ બનાવી, એ પર ૩૬ મા કાંડમાં જાણે ભાષ્ય કરતી સખીમંડળી ગાય છે:

આશાવાયુ વિષે મહાગરુડ, ને ન્હાની ઊડે ચલ્લિઓ:
ન્હાતો મેઘ તણા જ તોડી પટ એ, સ્ત્રી–શિર બેઠે ધડે
આ ચંચૂ ભરતી જ; ત્હોય જડ જે નૈરાશ્ય-વિશ્વંભરા,
તેમાં સર્વ સુવે, મરે, સુઈ ઊઠે, જીવે મરી વા ન વા.

નિશા અને દિન દ્વિરૂપ કાળમાં,
નિરાશ ને આશસમેત પૃથ્વીમાં.
અભેદપાટો નયને લપેટતાં
કિશોર જોડાં રતિનાં જ તે રમે.

અહીં હૃદયભૂતની અવસ્થાનું ચિત્ર સચોટતાથી રજૂ થઈ, નિરાશાના કાજળઘેરા અંધકારમાં પણ આશાની ઉજમાળી રેખા હોય છે એવું આશ્વાસન, અને સ્નેહયોગીઓએ અભેદપાટો આંખે લપેટી જેવી છે તેવી દુનિયા અનુભવી લેવી એવો પ્રેરક સંદેશ, નથી મળતાં? હૃદયભૂત સહચરી સાથે અનુભવેલાં પૂર્વસુખનાં સ્મરણોમાં લીન બને છે ત્યારે આ સહૃદય સખીમંડળી "જગ જૂઠું રે! સ્વપ્ન ખરું આવું!" એ સુંદર ગીત ગાય છે, અને પછીના (૧૫ મા) કાંડમાં એક મનોહર અન્યો-

ઉક્તિ દ્વારા મૃત નાયકપત્નીને સંબોધે છે: " એવા રુડા આંબલિયાની ડાળ મુકીને, કોયલ, ક્યાં ગયાં રે!" તેમાં કોયલના એ મીઠા ટહૌકારને અનેક ઉપમાઓ દ્વારા વર્ણવી એને આર્જવયુક્ત વિનવણી કરે છે;

વાગે વ્હાલાંના ભણકાર, કૂજે એવું કાનમાં રે,
ઊંચું આંખ જુવે તો રહી જાવ.........મુકીને૦
તમને આવી છે આવી આંખ, આંબલિયો અપંગ છે રે,
ઊભો ઊભો ફુલે ને કરમાય!..............મુકીને૦

છેલ્લી બે લીટીમાં મૃતપત્નીક હૃદયભૂતની કરુણ અવસ્થા કેવી હૃદયસ્પર્શી વાણીમાં વ્યક્ત થઈ છે! જાણીતા લોકગીતની ધ્રુવપંક્તિ ઉપાડી તેના પર આવું મર્મવેધક ગીત રચવામાં ગોવર્ધનરામની કવિપ્રતિભાએ જ પોતાની શક્તિ બતાવી છે: અન્તે પ્રભાત થતાં હૃદયભૂત "વ્હાલીતણા ઉર વિષે" પેસવાની તૈયારી કરે છે ત્યારે પણ એક સુંદર અર્થવાહી કાવ્યમાં એ ભાવને વધુ સ્પષ્ટ કરે છે, સખીમંડળીનું જ ગીત (કાંડ ૧૦૫). એ આખુંય કાવ્ય મનોહર છે. આમ ગ્રીક 'કોરસ'ની પેઠે સંગીત તેમ જ ચિન્તનનું તત્ત્વ આ સખીમંડળી 'સ્નેહમુદ્રા'માં પૂરું પાડે છે. એના મોંમાં મુકાયેલી કવિતા વાચ્યાર્થમાંથી સ્ફુરતા ધ્વનિને કારણે ઊંચી કવિતા ગણાય તેવી છે.

વિષય પરત્વે એમના સમયમાં આરંભાયેલી અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાનાં બધાં તત્ત્વો જેમ ગોવર્ધનરામ 'સ્નેહમુદ્રા'માં દેખાડે છે તેમ કાવ્યમાં બાહ્ય રૂપવિધાન નેપથ્યકલેવરમાં પણ તેના જેવી પ્રયોગશીલતા દેખાડે છે. દલપતરામના સમયથી ગુજરાતી કવિતા સંસ્કૃત અક્ષરમેળ વૃત્તો ભણી વિશેષ વળતી થઈ. ગોવર્ધનરામે પણ પોતાની આ સુદીર્ઘ કાવ્યરચનામાં એવા વૃત્તોને કુશળતાથી પ્રયોજ્યા છે. પરંતુ એમની વિશેષતા એ છે કે માત્રામેળ છંદોનો, લોકગીતોના અને જૂનાં પદો—ભજનોના ઢાળોનો, તે કાળનાં નાટકોનાં ગાયનોનો તેમ ઉસ્તાદી ચીજોના રાગોનો પણ એટલો જ ઉપયોગ એમણે તેમાં કર્યો છે. આમ છંદો-

વૈવિધ્યનું 'સ્નેહમુદ્રા 'માંનું પ્રમાણ મોટું છે તો ગોવર્ધનરામનું પદ્યપ્રભુત્વ પણ ઓછું નથી. અનુષ્ટુપ, શાર્દૂલવિક્રીડિત, શિખરિણી, મંદાક્રાન્તા, સ્ત્રગ્ધરા, માલિની, વસંતતિલકા, હિંડી, હરિગીત, દોહરા, ચોપાઈ, તોટક, લલિત, મનહર, સોરઠો, ભુજંગી, ઝૂલણા, ગઝલ, આદિનો તેટલો લાવણી અને કટાવનો સફળ પ્રયોગ કરી જાણનારના પદ્યપ્રભુત્વ માટે શંકા સેવા નહિ. કાંડ ૫ અને ૮૫ માંના સિદ્ધલય કટાવ કટાવની તેમજ એના પ્રયોજનારની તાકાત બતાવતા ગુજરાતી કવિતાના ઉત્તમ કટાવ ગણાશે. ગીતો પરત્વે એવી છાપ પડે છે કે ગોવર્ધનરામ પાસે ઝાઝી ને સારી ગીતશક્તિ નથી. પ્રાસની બાબતમાં એમણે પોતાની સ્વતંત્રતા દેખાડી છે. સંસ્કૃત કવિતા પ્રાસનો આગ્રહ નથી સેવતી. પ્રાસપૂજા તો વ્રજ કવિતાનો વારસો. દલપતરામ પછી એ ઓછી પ્રતિષ્ઠિત રહી. ગોવર્ધનરામે પ્રાસનો આગ્રહ જરાય રાખ્યો નથી.

પદ્યરચનામાં પ્રયોજાયેલી ભાષા પરત્વે કહેવું જોઇએ કે ગોવર્ધનરામે લાલિત્ય અને લયની બહુ પરવા કરી નથી. એમનું ધ્યાન એમના વક્તવ્યને રજૂ કરી દેવાની ફિકરે એટલું બધું રોકી લીધું છે કે ભાષાને વક્તવ્યની પાછળ લંગડાતાં દોડવું પડે છે, જાણે अर्थं वागनुधावति । એનું પરિણામ શું આવે? ગોવર્ધનરામનું લય-ભાન પણ સહેજ ઓછું, વક્તવ્યને રજૂ કરવાની ઉતાવળને કારણે પદ્યરચનાને લયસમૃદ્ધ સુઘડ રચના બનાવવા જેટલી નિરાંત નહિ, અને વિચારભક્તિ જેટલી સૌન્દર્યભક્તિ એમનામાં નહિ. પરિણામે એમની કાવ્યભાષા (Diction)માં શિષ્ટતાની સાથે ગ્રામ્યતા, મધુરતાની સાથે જ કર્કશતા, રુચિર કવિત્વની પડખોપડખ વિરસ ગદ્યાળુતા, વિશદાર્થતાની સાથે જ ક્લિષ્ટ દુર્બોધતા, અને પ્રવાહિતાની સાથે જ સ્ખલદ્‌ગતિત્વ જોવા મળે છે. હ્રસ્વ-દીર્ઘની છૂટ તો એમને અનેક વાર લેવી પડે છે. અનેક દીર્ઘ અક્ષરોને માથે હ્રસ્વતાદર્શક ચિહ્ન અને હ્રસ્વને માથે દીર્ઘતાદર્શક ચિહ્ન મૂકીને જ એમને છંદનાં માપ ને ઘાટ જાળવવાં પડ્યાં છે. પદ્યરચનામાં વૈવિધ્ય અને ક્યારેક સારું પ્રભુત્વ બતાવવા છતાં ગોવર્ધનરામ સુઘડ રચનાઓ

ઓછી સંખ્યામાં આપી શક્યા છે. એક તો વાણીને ઓપ આપવાની અને લાલિત્યને ભજતી પદાવલિ પ્રયોજવાની ધીરજનો ને ઉપાસનાનો તે કાળે અભાવ, અને પછી તો ગોવર્ધનરામ વકીલાતમાં અને 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના બાકીના ત્રણ ભાગ પૂરા કરવામાં પડ્યા. પરિણામે ગદ્ય એમનું ઉપાસ્ય બન્યું અને કવિતા 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને 'લીલાવતી–જીવનકલા' જેવાંમાં મૂકવા પૂરતી જ છૂટક લખાતી રહી. એમની કવિયશઃપ્રાર્થિતાય ઓછી, એટલે 'સ્નેહમુદ્રા' લખાયા પછી નિષ્ઠા અને અભ્યાસવાળી એકાગ્ર કાવ્યોપાસના એમને વળગી નહિ. પરિણામે ગોવર્ધનરામ સમર્થ કવિની ગુણસંપત્તિ એમની પાસે હોવા છતાં તેવા બન્યા નહિ. એ બહુશ્રુત પંડિત હતા, મનનશીલ વિચારક હતા, સ્વદેશવત્સલ વિદ્વાન હતા. પણ આ પંડિત રસજ્ઞ ને રસિક પંડિત હતા, એમનો આત્મા કવિનો હતો. એટલે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં જેમ ક્યારેક કાવ્યોમાં તેમ ઘણી વાર વર્ણનો, શબ્દચિત્રો અને અલંકારોમાં એ કવિત્વ ને રસિકતા પછી એમના ગદ્યમાં ઝળક્યાં છે.

'સ્નેહમુદ્રા'માં દેખાતા કવિ ગોવર્ધનરામને અમેરિકન તત્ત્વજ્ઞાની કવિ એમર્સનની કવિ તરીકે આંકણી કરતાં તેના વિવેચક હર્નના નીચેના શબ્દો, જે શ્રી. કાન્તિલાલ પંડ્યાએ 'શ્રીયુત ગોવર્ધનરામ'માં ટાંક્યા છે, તે એકંદરે જોતાં સર્વથા લાગુ પડે છે:

"As regards his poetry, it does not flow. It lacks the lyrical e'lan. It is heavy and bnrdened with thought, often to the point of obscurity. But admitting all thfs, it can at least be said that it contains sufficient poetic sense and feeling to equip a dozen minor poets of today. Some of his poems. indeed, possess a rare and spiritual charm ... ...But it must be recognised that as a poet he seldom ceases to be the philosopher. and the appeal of his verse as a whole is more to the thinker than to the lover of the poetic form"

ગોવર્ધનરામની 'સ્નેહમુદ્રા'ની કવિતા પણ ચિંતકની કવિતા છે, પંડિતની પદ્યરચના છે. એની અંદર પણ ડઝનેક ઉપકવિઓને ભાથું પૂરું પાડે તેટલી વિત્તપૂર્ણ કાવ્યસામગ્રી ભરેલી છે.

'સ્નેહમુદ્રા' અને 'સરસ્વતીચંદ્ર'

'સ્નેહમુદ્રા' 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના અભ્યાસીઓને માટે ખાસ મહત્વની છે. એની અંદર એ મહાનવલની ભાવના તેમ જ વસ્તુનું આદિબીજ છે. આ કાવ્યમાંની સ્થૂળ–સૂક્ષ્મ પ્રેમની મીમાંસા 'સરસ્વતીચંદ્ર' ભાગ ચોથામાં વધુ છણાઈ મૂર્ત સ્વરૂપ પામે છે. હિંદુ સંસારની નારી પ્રત્યે ગોવર્ધનરામના ઊંડા સમભાવ અને એમની દેશહિતની ભાવના વિશે પણ તેમ જ. કલ્યાણગ્રામની યોજનામાં મૂર્ત થતી દેશકલ્યાણની પુણ્યભાવના જનહિતના 'સ્નેહમુદ્રા'માંના આદર્શનો વિસ્તાર છે. 'સ્નેહમુદ્રા'નો નાયક તથા તેનો મિત્ર એ સરસ્વતીચંદ્ર અને ચન્દ્રકાન્તનાં જ મૂળ સ્વરૂપો જણાશે. આગળ કહ્યું છે તેમ, 'સ્નેહમુદ્રા'માંની વિધવાની આપવીતીમાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની કુમુદની જીવનકારુણીનાં બીજ છે.'સ્નેહમુદ્રા'ના નાયકને પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના નાયક સાથે થોડોક સહોદરભાવ છે.સરસ્વતીચંદ્ર કુમુદને છોડી ગયો એટલે'શશિ જતાં''પ્રિય રમ્ય વિભાવરી' એ 'કર પ્રભાકરના મનમાનીતા' તો ન ગ્રહ્યા, પણ તેણે પોતેય પોતાની પ્રેરણાપાંખ ગુમાવી, જે બદલ એનો પશ્ચાત્તાપ ચોથા ભાગમાં જોઈ શકાય છે. 'સ્નેહમુદ્રા'નો નાયક પણ સહચરી ખોઈ બેસે છે અને ભગ્નાશ શો જીવનસંગ્રામમાં જાણે બધું હારી બેસે છે. છતાં બંને સ્નેહીનો 'સ્નેહરૂપ વૈરાગ્ય' એમના સ્નેહયોગમાં વિક્ષેપ ન પાડતાં ઊલટો એને બલવત્તર બનાવે છે. સરસ્વતીચંદ્રને નંદશંકરે 'રખડુ ફિલસૂફ' (Vagabond philosopher) કહ્યો છે, તો 'સ્નેહમુદ્રા'નો નાયક પણ પોતાના સ્વભાવમાં એવાં તત્ત્વો દેખાડે છે. પત્ની જતાં જ જનકલ્યાણ અર્થે, તેમજ પ્રિયાએ 'હિન્દુદેશના અસુરો' પર વેર લેવાના તેને સોંપેલા કાર્ય માટે ઝૂઝવાની એની તાકાત નથી રહેતી, માત્ર

પત્નીની માફક હિંદુ લોકો પર એક શાપ તે ફેંકતો જાય છે. અહીં સરસ્વતીચંદ્ર અને તેની વચ્ચેના તફાવતની રેખા સ્પષ્ટ ઊપસી આવે છે. સરસ્વતીચંદ્ર વધુ પ્રમાણમાં દેશવત્સલ ફિલસૂફ છે, જ્યારે આ નાયક વધુ અંશે સ્નેહના દુહાગી ફકીર જેવો લાગે છે. 'સરસ્વતી-ચંદ્ર'માં પણ 'સ્નેહમુદ્રા'ની માફક કર્તાની રુચિની પ્રાકૃતતા ક્યારેક ડોકાઈ જાય છે. પણ વસ્તુ અને પાત્રો વચ્ચે સામ્ય જોવાને હવે વધુ ઝીણું કાંતવાની જરૂર નથી. વિગતોના સામ્ય કરતાં મોટું સામ્ય છે પ્રેમ, દેશસેવા ને કર્મયોગના બંનેમાં સમાન ભાવનાપિંડમાં. ગોવર્ધન-રામના હૈયામાં જે હતું તે 'સ્નેહમુદ્રા'માં કવિતાના માધ્યમથી સહેજ ધૂંધળી રીતે આવ્યું છે, તો 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં સંસારચિત્રની વાસ્તવપીઠિકા પર એને વિસ્તારીને સ્પષ્ટ કરીને મૂક્યું છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર' 'સ્નેહમુદ્રા'નો જ વિકસિત, વિશદ, વાર્તાદેહી વિસ્તાર છે. આથી, 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના તથા તેના કર્તાના અભ્યાસીઓને માટે, ગોવર્ધનરામની ભાવનાઓ તથા તેના વિકાસની પિછાણ અર્થે, 'સ્નેહમુદ્રા'નું વાચન અનિવાર્ય ગણાવું જોઈએ.

ગુજરાતી વિરહકાવ્યો અને 'સ્નેહમુદ્રા'

ગુજરાતી સાહિત્યનાં વિરહકાવ્ય કે કરુણપ્રશસ્તિ(Elegy)કાવ્યોમાં 'સ્નેહમુદ્રા'નું શું સ્થાન ? દલપતરામના 'ફાર્બસવિરહ'માં એક સહૃદય મિત્ર અને આશ્રયદાતાના વિરહનાં કવિનાં સાચાં અશ્રુ છે અને એ કારણે તે કવિની અન્ય કૃતિઓ કરતાં ચડે છે એ સાચું, પણ વિરહ-કાવ્યમાં જોઈતું ભવ્ય ચિન્તન તેમાં બહુ ન મળતાં 'હવે છોકરાં કાકા કોને કહેશે, દિવાળીએ ફટાકડા કોણ આપશે ?' જેવી ઘરાળુ લાગણીઓ વધુ પ્રમાણમાં છે. 'વિલસનવિરહ'ની કોઈ સાહિત્યિક વિશિષ્ટતા નથી. ખબરદારે 'દર્શનિકા' 'તાતવન તહેમીના'ના મૃત્યુ પછી લખ્યું છે એ ખરું, પણ કાવ્યમાં ક્યાંય પિતૃહૃદયના અંગત વિરહોદ્‌ગાર કે રુદન નથી દેખાતાં, એકલું ચિંતનમંથન જ આદિથી અન્ત લગી પથરાયું છે; એટલે એને સુદીર્ઘ ચિંતનકાવ્ય જ કહેવાય, વિરહકાવ્ય નહિ.

મસ્તકવિ ત્રિભુવન પ્રેમશંકરકૃત 'કલાપીનો વિરહ' તેમ જ આ '.સ્નેહમુદ્રા'માં ભવ્ય ચિંતન ને સુંદર ભાવનાઓ છે અને ઊર્મિની ભીનાશ પણ છે, પણ નરસિંહરાવરચિત 'સ્મરણસંહિતા' જેવી ભાષા તથા ભાવની પારદર્શકતા અને સમગ્ર કલાવિધાનનું સૌષ્ઠવ તેમાં નથી દેખાતાં. 'સ્નેહમુદ્રા'ને મુકાબલે 'સ્મરણસંહિતા'નો ચિંતનસંભાર તો ઘણો ઓછો, છતાં તેનું પ્રતિપાદન એવું સુંદર રીતે કરાયું છે, આશાજનક તેજસ્વી પુત્રના અકાળ મરણથી ફૂટેલી કવિહૃદયના કરુણ-રસની ધારા એટલી વેધક છે, તેમ જ ઊર્મિ અને ચિન્તનની એવી સમપ્રમાણતા છે અને શોકોર્મિમાંથી ફિલસૂફીમાં એવું સ્વાભાવિક સંક્રમણ તેમાં થાય છે કે ગુજરાતી વિરહકાવ્યોમાં 'સ્મરણસંહિતા'ને ખૂબ આગળ સ્થાન આપવું જોઈશે. 'સ્નેહમુદ્રા'માં કથાનક યોજી આખી કૃતિને એકતા આપવાનો તથા સમૃદ્ધ ચિંતન સંભરવાનો ભલે અર્ધ-સફળ પણ ભવ્ય પ્રયાસ થયો છે,તેમજ નરસિંહરાવના કરતાં પણ સમર્થ કવિત્વનાં બીજ ને અંકુર અને જબરી શક્યતાઓ ગોવર્ધનરામે બતાવી આપેલ છે, છતાં આગળ જોઈ ગયા તેવી મર્યાદાઓને લીધે તેમાંની કવિતા સુગમ અને રસાનુભવક્ષમ બની શકી નથી અને કલા-કૃતિ તરીકે તે અ-સુરેખ અને થોડી અણઘડ પણ રહી છે. આ કારણે, વિરહકાવ્યના ઉત્કૃષ્ટ કલાત્મક નમૂના તરીકે એને આગળ ધરતાં સંકોચ થાય તેમ છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલનું 'પિતૃતર્પણ' તથા 'સ્નેહરશ્મિ', એટ્રાઈ, 'સુંદરમ્' અને ઉમાશંકરનાં કરુણપ્રશસ્તિ ગણાય એવાં કાવ્યોનું દળ 'સ્નેહમુદ્રા' કરતાં નાનું હોવાથી એમની જોડે તેને મુકાબલામાં ઉતારવાની જરૂર નથી. નાની કૃતિઓ સુશ્લિષ્ટ કલાઘાટમાં અને ભાવની સચોટતામાં ચડિયાતી હોય એ સ્વાભાવિક છે. પણ ચિંતનનું વૈપુલ્ય, ઊંડાણ અને ઊંચાઈ તો 'સ્નેહમુદ્રા'કારનાં જ.

ગોવર્ધનરામની વિચારક તરીકેની શક્તિ, અને કવિ તરીકેની શક્તિ તથા મર્યાદા, ઉભયનું એક સાથે દર્શન કરાવતી આ કૃતિ ગુજરાતનાં કરુણપ્રશસ્તિ-કાવ્યોમાં જ નહિ, સમગ્ર ગુજરાતી કવિતામાં પોતાની

અનન્ય વિલક્ષણતાથી અને આંતર સત્વથી પહેલ પાડ્યા વિનાના અને રજમલિન હીરા જેવું કે ચીંથરે વીંટ્યા રત્ન જેવું માનભર્યું સ્થાન પામવાની અધિકારી છે. ઉપેક્ષા પામવા જેટલી દુર્બળ કે અપાત્ર કાવ્યકૃતિ એ કદી ન હતી. ગોવર્ધનરામ પાસે જનાર કશું ક સત્વશાળી તો પામવાના જ. 'સ્નેહમુદ્રા' પણ ધીરજવાળા સહૃદયોને કેટલોક ઉચ્ચ પ્રતિનો કાવ્યરસ અને ચિંતન-મનન-સામગ્રીનું અનલ્પ વળતર આપવામાં પાછી પડે એવી નથી.

‘ રાઈનો પર્વત ’

ઈ. સ. ૧૯૧૪ ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના ઇતિહાસમાં એક સ્મરણીય વર્ષ બન્યું છે. પોતપોતાનાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ અને સિદ્ધિથી દીર્ઘાયુષ્યની અધિકારી નીવડેલી ગુજરાતી નાટકસાહિત્યની તેમજ સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યની બે પ્રશિષ્ટ કૃતિઓ, રમણભાઈ નીલકંઠરચિત ‘ રાઈ નો પર્વત ’ અને કવિશ્રી ન્હાનાલાલકૃત ‘ જયા અને જયન્ત,’ એ વર્ષમાં ગુજરાતને મળી છે.

પણ સાહિત્યકૃતિ પ્રગટ થાય તે જ વખતે એ લખાયેલી હોતી નથી. ‘ રાઈ નો પર્વત ’ની પ્રસ્તાવનામાં રમણભાઈએ તેના ગર્ભાધાનથી જન્મ સુધીની હકીકત ટૂંકમાં આપી છે. તે બતાવે છે કે એ નાટકના પ્રથમ અક્ષર તેમણે પાડ્યા સને ૧૮૯૫માં, પછી તેરચૌદ વર્ષના ગાળા બાદ એ આગળ લંબાવું શરૂ થયું સને ૧૯૦૯માં, પૂરું થયું સને ૧૯૧૩ના નવેંબરમાં અને પ્રસિદ્ધ થયું ૧૯૧૪માં. આ નાટક કેટલાં બધાં વરસના ગાળામાં, એના કર્તાને અવકાશ મળતો ગયો તેમ તેમ, કકડે કકડે લખાયું છે, એ હકીકત નાટકના કેટલાક ગુણદોષ સમજાવી દે તેવી હોઈ એના અભ્યાસ વેળા યાદ રાખવી જરૂરી છે.

નાટ્યસ્વરૂપ

ભવાઈ પ્રત્યેની સૂગથી તેમજ ગુજરાતી નાટકશાળા–રંગભૂમિના થયેલા ઉત્સાહપૂર્ણ આરંભથી ગુજરાતમાં નાટ્યલેખનની શરૂઆત

નો થયેલો પ્રયોગ—આ સર્વ પણ સંસ્કૃત નાટ્યપ્રણાલીને રમણભાઈ અનુસર્યા હોવાનું સ્પષ્ટ દેખાડે છે.

તો અંગ્રેજી શેક્સપિયરી નાટ્યપ્રણાલીનું રમણભાઇનું અનુસરણ દેખાશે નાન્દી ને સૂત્રધારની સંસ્કૃત નાટકની જાણીતી પ્રસ્તાવના વિના નાટકના કરેલા સીધા ઉપાડમાં, નાટકના કાર્યને પહેલો ધક્કો આપતા પ્રસંગથી આરંભી તેને રાઈ અને જાલકાના સ્વભાવભેદ, દષ્ટિભેદ ને સાધન-ભેદ સાથે પરસ્પરાવલંબી સંબંધથી જોડી એ બે મુખ્ય પાત્રના વ્યક્તિત્વની રેખાઓ તેમાંથી જ ઉપસાવતા જઈ પરાકાષ્ઠા સુધી તેને પહોંચાડતી વસ્તુસંકલનામાં, પાત્રવિકાસના આલેખનમાં, અને નાટકમાંના બાહ્ય અને તેના કરતાં વિશેષ તો આંતર સંઘર્ષના નિરૂપણમાં.રાઈ કોઇક અંશોમાં શેક્સપિયરના હેમ્લેટની અને જાલકા તેના કેટલાક વખત સુધીના વર્તનની બાબતમાં અમુક અંશે શેક્સપિયરની લેડી મેકબેથની યાદ આપે તેવાં છે. રાઈની સ્વગતોક્તિઓ પણ 'હેમ્લેટ'ના સ્વગતોક્તિઓના પ્રયોગનીય કંઇક યાદ આપે.

વસ્તુનો આધાર

નાટકનું વસ્તુ આમ તો ઉત્પાદ્ય એટલે કલ્પિત છે, પણ તેને કલ્પવાની રમણભાઇને બહુ મહેનત નથી પડી. એમણે આ નાટકનું વસ્તુ એમના પિતાએ પ્રસિદ્ધ કરેલા 'ભવાઈસંગ્રહ'માંના 'લાલજી મનીઆરના વેશ'માં આવેલા એક દુહા ઉપરથી અને એ દુહા નીચે ટીપમાં આપેલી વાર્તા ઉપરથી ઉપાડ્યું છે. પોતાની યોજનામાં બંધ બેસે એવા કેટલાક આવશ્યક ફેરફાર પછી તેમણે એમાં કર્યા છે. એ દુહો તે આ:

> સાંઈઆંસે સબ કુછ હોત હે, મુજ બંદેસે કછુ નાહીં,
> રાઈકું પરબત કરે, પરબત બાગે જ માંહી.

રમણભાઈના પ્રભુનિષ્ટ આત્માને આ દુહાનું તાત્પર્ય ખૂબ ગમ્યું હોય એમાં નવાઈ નથી.પરિણામે મૂળ વાર્તા પરથી લખાયેલ આ નાટકમાં પણ એ દુહાને જ એમણે મધ્યવર્તી પદે સ્થાપ્યો છે. મૂળ દુહાનું ભાષાંતર

પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે, અમથી થાય ન કાંઈ,
રાઈનો પર્વત કરે, પર્વત બાગની માંહી.

પુસ્તકના મુખપૃષ્ઠ પર તેના ધ્યેયસૂત્ર તરીકે મુકાયું છે તે એ જ બતાવે છે,

પણ ઈશ્વિરનું નીતિવિધાન સમજાવવા ઉપરાંત બીજાં પણ એક બે ઇષ્ટ પ્રયોજનો રમણભાઇને નાટકમાં સાધવાં હોવાથી મૂળ વાર્તામાં તેમણે જરૂરી ફેરફારો કર્યા છે. પુસ્તકની પાછળ પરિશિષ્ટમાં અપાયેલ મૂળ વાર્તા* સાથે નાટકનું વસ્તુ સરખાવી જોવાથી સમજાઈ જશે કે મૂળ વસ્તુનો આધાર તો ઘણો આછોપાતળો છે અને રમણભાઈએ તદ્દન નવી ઇમારત એના પર ચણી છે. મૂળ વાર્તાનો રાઈ એક સાધારણ માળી જ છે, જ્યારે નાટકનો રાઈ માળીવેશે પ્રચ્છન્ન રાજકુમાર છે. વળી નાટકનો રાઈ વાર્તાના રાઈ કરતાં શતગુણ ઉદાત્ત બની ગયો છે. ઉપરાંત, જાલકા, લીલાવતી અને વીણાવતી જેવાં પાત્રોના ઉમેરા દ્વારા કર્તાએ મૂળ વાર્તાની સિકલ સાવ ફેરવી નાખી છે એટલું જ નહિ, પણ રાઈનેય વધુ ઉજ્જવળ બનાવ્યો છે. જાલકા છે, તો જ રાઇના દિલમાં ચાલતો ગજગ્રાહ શક્ય બને છે. ઘડીભર 'જાલકામતિવેગમાં' તેના આત્માના 'જ્યોતિઓ' તણાય છે, પણ તેની પ્રબળ અસરમાંથી પરાણે મુક્ત થઈ સદ્ધર્મ તરફ પળતા રાઈનું પાત્ર વિશેષ ઉજ્જ્વળ બને છે. ન્યાય્ય સાધ્ય માટે પણ છલ કે અનીતિને સાધન તરીકે ન વપરાય એવા રાઈના સદાગ્રહનું પ્રતિપાદન જાલકાના પાત્રથી જ શક્ય બન્યું છે. લીલાવતીના પાત્રથી એના જેવી અનેક અભાગી સ્ત્રીઓની અવદશાનો ખ્યાલ આપવા ઉપરાંત રાઈને નૈતિક કસોટીમાંથી પસાર કરવાની તક કર્તાએ લીધી છે. વીણાવતીને આ પાત્રસૃષ્ટિમાં દાખલ કરી વિધવાપુનર્લગ્નનો તથા સ્નેહલગ્નનો સંદેશ કર્તાએ આપ્યો છે. મૂળ વાર્તાના પરબત બાદશાહના આ નાટકમાંના પ્રતિબિંબ પર્વતરાયને યૌવનલાલચુ ચિતરવાના ફેરફારની પાછળ વૃદ્ધલગ્નની અનિષ્ટતા ચીંધી બનાવવાનો લેખકનો

---

* આ નાટકનો સાંગોપાંગ અભ્યાસ કરવા માગનારે એ વાંચ્યા વિના રહેવાય નહિ, એ કહેવાની જરૂર છે ખરી ?

આશય પ્રવર્ત્યો છે. કર્તાના મનમાં મૂળ વાર્તાના સંસ્કાર હોવાથી તેમાં પરબત બનેલો રાઈ પોતાના સાથીને કમળપૂજાનું દૃશ્ય બતાવે છે તે પ્રસંગ આ નાટકમાં પણ લેવાયો છે. પણ મૂળ વાર્તામાં ગત જન્મની વાત સાચી ઘટના તરીકે વર્ણવાઈ છે તેને બદલે આ નાટકમાં રાઈના અભિજ્ઞાનની એક યુક્તિ તરીકે જ તેનો ઉપયોગ કરી, તેમાંથી ચમત્કારનું તત્ત્વ રમણભાઈએ કાઢી નાખ્યું છે, છતાં માનવીની પંગુતા તેમજ ઈશ્વરની પરમ શક્તિ તથા કૃપાનો મહિમા બતાવવાનું મૂળ વાર્તાનું પ્રયોજન એમાં બરાબર જાળવ્યું છે,એ તેમની કુશળતા કહેવાય.

વસ્તુસંકલના

કુલ સાત અંક અને પાંત્રીસ પ્રવેશોમાં પહોળું થઈને પથરાયેલા આ નાટકમાં વસ્તુસંકલનાનું કૌશલ રમણભાઈએ પહેલાજ અંકમાં બતાવી આપ્યું છે. એમાં નાટકનો સૌથી મહત્ત્વનો અને નાટકને શરૂ કરવામાં અગત્યનો બનાવ જે પર્વતરાયનું મૃત્યુ, તેને વિગતે રજૂ કરવામાં આવે છે.પર્વતરાયના આકસ્મિક મૃત્યુથી ઊભી થયેલી પરિસ્થિતિની સૂત્રધારિણી બનતી જાલકાના પાત્રની રેખાઓ બહુ સ્પષ્ટ રીતે એ અંકમાં દોરવામાં આવી છે. એની સાથોસાથ જ નાટકના નાયકનો પણ જરૂર પૂરતો પરિચય, એના ત્યારપછીના બધા વર્તનને સમજવામાં મદદગાર થાય તેટલો, કરાવવામાં આવે છે. વળી રાઈને જાલકાનું પોતાની માતા અમૃતદેવી તરીકે ખરું ઓળખાણ કરાવી આ અંકમાં જ રાઈના હૃદયનું મંથન બીજરૂપે બતાવી, નાટકની કેન્દ્રવર્તી ભાવનાની સિદ્ધિના કાર્યને પણ લેખકે ગતિ આપી દીધી છે. જાલકા—અભિજ્ઞાનથી નાટ્યવસ્તુમાં જિજ્ઞાસોત્તેજક રહસ્ય પણ ઉમેરાયું છે.

બીજો અંક વસ્તુસંવિધાનની દૃષ્ટિએ પહેલાથી ઢીલો પડે છે. એમાં સાવિત્રી તથા કલ્યાણકામના પ્રૌઢ યુગલને મુખ્યસ્થાને બેસાડી તેમના પ્રસન્ન મંગલ દાંપત્યનું તથા એમની સુધારક વૃત્તિનું દર્શન કરાવવાનો પ્રયોગ આદર્યો છે. પુષ્પસેનના પાત્રને આ અંકમાં લાવવામાં

કર્તાનો હેતુ દુર્ગેશ અને કમલાના સ્નેહલગ્નની પ્રાથમિક ભૂમિકા તૈયાર કરવાનો છે. નાટ્યદૃષ્ટિએ જોતાં આ અંકમાં વસ્તુપ્રવાહ કંઈક આગળ વધતો લાગે છે તે જખમી થયેલો રાઈ કલ્યાણકામને ત્યાં તેની શુશ્રૂષા તથા આતિથ્યનો લ્હાવો લે છે અને પ્રધાનદંપતી પર પોતાની સંસ્કારિતા તથા ઉમદા ચારિત્ર્યશીલતાની છાપ પાડી જાય છે તેટલા પૂરતો જ. વિશેષમાં દુર્ગેશ પ્રત્યે રાઈનું પ્રાથમિક આકર્ષણ બતાવી તેમની ભાવી મૈત્રીનું બીજ પણ આ અંક રોપે છે. આટલું બાદ કરતાં મૂળ વસ્તુપ્રવાહ જાણે થંભી જતો હોય એમ લાગે છે, પણ તેનું કારણ છે. પર્વતરાય જુવાન થઈને ભોંયરાની બહાર નીકળે એ યોજના માટે નક્કી કરેલો છ મહિનાનો ગાળો કર્તાને બતાવવાનો હતો. એ ગાળામાં જાલકા પૂજારિણીવેશે દુર્ગેશ જેવાને કોડું ન આપે, કે રાઈ ઘોડે-સવારી કરતો કનકપુરથી વાકેફ બનતો જતાં આગળ તેને ખપ લાગનાર પ્રધાનના સંપર્કમાં આ રીતે આવે, એ દ્વારા જાલકાની પહેલા અંકની યોજના આગળ વધી રહ્યાનું સૂચવવામાં રમણભાઈનું નાટ્યકૌશલ દેખાય, નાટકના કાર્યની ગતિ ધીમી પડી ગઈ તે છતાં.

ત્રીજા અંકમાં રાઈને તેના મિત્ર દુર્ગેશ અને પુરુષવેશે સાથે આવેલી કમલા સાથે નગરચર્યા કરતો બતાવી વસ્તુપ્રવાહનું સાતત્ય જાળવવાનો પ્રયાસ થયો છે.પર્વતરાયના જુવાન થવાના પ્રયાસે લોકોના કેવા પ્રત્યાઘાત અને ટીકા જન્માવ્યાં છે તે જોવાનો રાઈનો ઉદ્દેશ એથી ફળે છે.અકાળવિધવા બનેલી વીણાવતી જોડે પાછળથી રાજગાદીને ભોગે પણ લગ્ન કરવા એ તૈયાર થાય છે તેમાં આ નગરચર્યા વખતે સ્ત્રીઓની અવદશાના થયેલા દર્શને તેના મગજમાં પ્રગટાવેલા સંકલ્પનો હિસ્સો છે. આટલા ખાતર ચાર પ્રવેશનો આખો અંક યોજવામાં નાટકકાર રમણભાઈ—ને બાજુએ ખસેડી સુધારક રમણભાઈ આગળ ધસી આવ્યા હોય એમ લાગે. મનગમતો વિષય આવે ત્યારે કલાસંયમની મર્યાદા ઉલ્લંઘી જવાય એ લેખકો માટે એક ભયસ્થાન છે. આજનો કરકસરિયો નાટકકાર આ ચાર પ્રવેશમાં જે બનતું બતાવાયું છે તેને સ્મરણોલ્લેખી સંભાષણ

દ્વારા પતાવે. નાટકની રંગભૂમિ પરની રજૂઆત વેળા આ અંકના પ્રવેશો આકર્ષક બને તેવા છે એની ના નહિ. સુધારક ઉદ્દેશ પાર પાડવા ઉપરાંત પ્રેક્ષકોને હસાવવાની પણ જોગવાઈ રમણભાઈએ ત્યાં કરી તેમના સમયનાં નાટકોએ પાડેલા 'કૉમિક'ના ચાલે જન્માવેલી અપેક્ષા પોતાની રીતે સંતોષી છે.

ચોથા અંકમાં પેલી છ મહિનાની અવધિ પૂરી થવાના આગલા દિવસે નાટકનું કાર્ય આરંભાતું બતાવાય છે, અને બીજા–ત્રીજા અંકમાં ધીમા પડી ગયેલા કાર્યમાં જરા વેગ આવે છે. રાઈને પર્વતરાય તરીકે બહાર પાડવાને આગલે દિવસે જાલકાની સૂચનાથી શીતલસિંહ રાઈને પર્વતરાયની રાણી લીલાવતીના આવાસે ગુપ્ત માર્ગે લઈ જઈ તેની ચેષ્ટાઓ દેખાડે છે. પણ તેની પાછળ રહેલો જાલકાનો હેતુ નિષ્ફળ નીવડે છે, કારણ, પર્વતરાય બનતાં તેની રાણીના સ્વામી બનવું પડશે એ ખ્યાલ આવતાં પાપભીરુ રાઈ કંપી ઊઠે છે. માતાને ખાતર છળની શિક્ષા વહોરી લેવા તત્પર બનેલા રાઈના હૃદયમાં અત્યારલગી ગુપ્ત રીતે ચાલી રહેલું ધૂમાતું મંથન હવે પ્રકટ જ્વાળાસ્વરૂપ ધરે છે. એના હૃદયનું આ તુમુલ ભાવયુદ્ધ તથા ઇશ્વરકૃપાની યાચનાથી સબળ બનાવેલો નીતિને વળગી રહેવાનો એનો દૃઢ નિરધાર નાટકના અત્યારસુધી અમુક નિશ્ચિત દિશામાં જતા કાર્યને નવો જ પલટો આપી દેશે તેની આગાહી આ અંક કરાવે છે, તેથી નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ તેની ઉપયોગિતા ઘણી છે. ચર્ચાસ્પદ હોય તો તે આ અંકનો છઠ્ઠો પ્રવેશ, જેમાં નદીના પ્રવાહમાં તરતા આવતા દીવાઓનું મૂળ શોધવા શીતલસિંહને મોકલી રાઈ તેને કમળપૂજાનું બનાવટી દૃશ્ય બતાવી તે યુક્તિ દ્વારા પોતાની ખરી ઓળખાણ તેને આપે છે. નાટ્યદૃષ્ટિએ રાઈનું આ યુક્તિ દ્વારા શીતલસિંહને કરાવાતું અભિજ્ઞાન બહુ મહત્ત્વનું નથી. વળી પોતાનું ઓળખાણ શીતલસિંહને આપવાથી રાઈ શીતલસિંહની પાછળની ખટપટને નિવારી તો શકતો નથી. શીતલસિંહના મનમાં કમળપૂજાનું દૃશ્ય જોઈ પોતે ધારેલા વિચાર જ આવશે તેમ માનતા રાઈના

અહીં કર્યો તેથી બીજો સદુપયોગ શી રીતે થઈ શકત? વળી રાઈને વીણાવતીનું આકર્ષણ વહેલું થતું બતાવ્યું હોત તો લીલાવતીના અપ્રતિમ સૌંદર્યના પ્રલોભન સામે ટક્કર ઝીલવાની તાવણી રાઈને માટે યોજવાનું અશક્ય અથવા નિરર્થક બનત. વીણાવતીના પ્રેમમાં લીન રાઈ પછી લીલાવતીથી થોડા વખત માટે પણ શી રીતે લોભાવાનો હતો?

સાતમા અંકમાં વેવાઈ બની પોતાનાં સંતાનોને રાજપદ અપાવવાના 'અપુણ્ય સંકેત'થી શીતલસિંહ તથા મંજરીને ખટપટ કરતાં બતાવ્યાં છે. આવી ખટપટની સામે થઈને પ્રણ રાણી લીલાવતીએ જગદીપને ગાદી આપી, એટલું જ નહિ, વીણાવતી જોડે તેનું લગ્ન-કરવાની સંમતિ પણ આપી, એટલું જ બતાવવું અહીં ઉદ્દિષ્ટ હતું. છતાં તેટલા ખાતર શીતલસિંહ અને મંજરીની ખટપટ યોજાઈ, એ લંબાણને અને શિથિલતાને નોતરવા જેવું થયું છે. પણ નાટકમાં કર્તાએ સિદ્ધ કરવા ધારેલો નીતિનો વિજય જાલકાની સત્ત્વસંશુદ્ધિ થતી દર્શાવીને તેમ જ રાઈને રાજપદ અને સુંદર પત્ની મળતાં બતાવી આ અંકમાં દર્શાવવામાં આવ્યો છે, તેમ વિધવા-પુનર્લગ્ન અને સ્નેહલગ્નના મિશ્રણથી કર્તાનો સુધારક ઉદ્દેશ પણ રાઈના પ્રતિજ્ઞાપાલનની નાટકનેય ઉપકારક વાત બતાવીને સિદ્ધ થાય છે. રમણભાઈના ઉદ્દિષ્ટનું આ રીતે નાટ્યનિર્વહણ કરી આપતો આ અંક નાટકનું સુભગોચિત સમાપન સાધી આપે છે.

છેલ્લા બે અંકો માટે શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ લખ્યું છે:

"છેલ્લા બે અંકમાં નૂતન નાટકનાં તત્વો દેખાય છે. આ બે–અંકી નાટકને પૂર્વભાગ જોડે થીગડાંનો નહિ છતાં આછો જ સંબંધ છે. કરુણાન્ત નાટકનો રસિયો કવિ લીલાવતી અને જાલકાને મારી નાખી, જગદીપને ગાદી આપી તેને પ્રામાણિક જીવનમાં કેવડો બધો ભોગ આપવો પડયો તેના ભાનની ગન એકલતામાં ઊભો રાખત, અને પાંચમા અંકમાં નાટક ખતમ કરત; વતી જેવું નવું જ પાત્ર છેક છઠ્ઠા અંકમાં તે ન લાવત. પણ તેમ થાત ત નાટકોની પ્રણાલિકાનો ભંગ થાત. ઉચ્ચ ન્યાયબુદ્ધિને રાઈનું દુઃખ

નાટકકાર નાટકને અહીં જ પૂરું કરી તેને કરુણાન્ત પણ બનાવત. પણ રમણભાઈને તેા यतो धर्मस्ततो जयः એમ બતાવવું હતું, રાઈને તેની નીતિભક્તિ ને સત્યનિષ્ઠાનેા રૂડેા બદલેા આપવેા હતેા, રાઈ તથા જાલકા વચ્ચે આ પ્રસંગથી પડી ગયેલા અંતરને સાંધી આંતર વિરોધ શમાવી જાલકાને नष्टो मोहः स्मृतिर्लब्धा એમ કહેવાનું મન થાય તેવું તેનું દૃષ્ટિપરિવર્તન થતું દેખાડવું હતું, અને રાઈના સ્ત્રીજાતિની અવદશા પરિહારવાના સંકલ્પને આચારપરિણામી બની સિદ્ધ થતેા પણ પેાતાના બીજા (સંસારસુધારાના) ઉદ્દેશના હિતમાં બતાવવેા હતેા. આથી બીજા બે અંકમાં તે નાટકને લંબાવે છે અને તેમ કરવામાં સંસ્કૃત નાટકની પ્રણાલિકા તેમની મદદે આવે છે. આથી તે રાઈના ધડાકાએ સરજેલી ઉત્કટ-ગંભીર પરિસ્થિતિ પછી દોઢેક અંકમાં ઇષ્ટ હેતુ સાધી, અંતે સાતમા અંકમાં નાયકને પરણાવી સંસ્કૃત નાટકોની માફક મંગલાન્ત લાવી मधुरेण સમાપન કરે છે.

છઠ્ઠા અંકથી આમ એક નવેા પ્રવાહ નાટકમાં ભળે છે. નાટકની હવે પછીની નાયિકા બનનાર વીણાવતીના પાત્રને પહેલી વાર અહીં દાખલ કરી કર્તા તેની અને રાઈ વચ્ચેના પ્રણયસંબંધને જન્મતેા, વૃદ્ધિ પામતેા તથા અંતે લગ્ન કરવાના નિશ્ચયમાં પરિણમતેા બતાવે છે. આમ થતાં આ અંક આગલા અંકેાથી અતડેા પડી જતેા લાગે છે. રાઈ અને વીણાવતીના પ્રણયને આ અંકમાં શરૂ કરવાને બદલે આરંભથી જ—રાઈ નગરચર્યા કરવા નીકળે છે એવા કેાઈ સમયથી—શરૂ કરી બીજા કાર્યપ્રવાહ જોડે ચાલુ રાખ્યેા હેાત તેા? આ તેા અહીં નવી જ શરૂઆત કરવાને લીધે પ્રણયવિકાસ પણ જરા સ્વાભાવિક લાગે તેટલા વિસ્તારમાં દર્શાવવેા જોઈએ, માટે આખેા પાંચ પ્રવેશનેા અંક તેની પાછળ રેાકાઈ ગયેા છે અને જાલકા, લીલાવતી, વગેરે મહત્ત્વનાં પાત્રો એટલેા વખત સાવ વિસરાઈ ગયાં છે. આનેા બચાવ છે ખરેા. રાજગાદી કેાને આપવી તેના નિર્ણય માટે પંદર દિવસની મહેતલ આપી રાઈ શહેર બહાર ચાલ્યેા જાય છે, તેા તે પંદર દિવસના ગાળાનેા રમણભાઈએ

વસમું લાગત, અને નાટકદ્વારા રમણભાઈનો સ્ત્રી-ઉન્નતિનો યજ્ઞ અધૂરો રહેત."
('સ્વ. સર રમણભાઈ,' પૃષ્ઠ ૧૮૬)

'રાઈનો પર્વત'ને રંગભૂમિના ખરતું નાટક બનાવવા કરતાં સાહિત્યનું એક શિષ્ટ સુવાચ્ય નાટક બનાવવાનો ઝાઝો ઈરાદો હોય તેથી, કે લાંબા ગાળામાં કકડે કકડે આ નાટક લખી શકાયું છે તેથી, એમાંથી ગમે તે કારણે, નાટકને અત્યંત અનિવાર્ય રીતે આવશ્યક ન હોય તેવી વિગતોનો કઠોર ત્યાગ રમણભાઈ કરી શક્યા નથી. પરિણામે દશ્ય નાટક સહી શકે તે કરતાં વધુ પ્રવેશો આ નાટકમાં થઈ ગયા છે. આ વિસ્તારને લીધે નાટકના કાર્ય (action)ની ગતિ બહુ ત્વરિત રહી શકી નથી. પહેલા અંકમાં કાર્યની ગતિ શરૂ થાય છે ને સારી રીતે શરૂ થાય છે, પણ તરત બીજા ને ત્રીજા અંકમાં એ ધીમી પડી જાય છે. ચોથા અંકમાં પાંચમાના કટોકટીના મામલા માટે તૈયારી કરવાની હોવાથી જરાક વેગ પકડે છે, અને પાંચમા અંકમાં તો કાર્ય નાટકને ઉચિત એવી ઝડપથી પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી જાય છે. પણ ત્યાર-પછી; પોતાનું વક્તવ્ય પૂરું કરવા આવેલો જણાતો કોઈ ભાષણકર્તા 'હવે બે શબ્દો કહીને હું બેસી જવાની રજા લઈશ,' એમ કહી શ્રોતાઓને ખાસ્સા મજાના ભાષણની લહાણ કરે તેમ, છઠ્ઠા અને સાતમા અંક નાટકને જોડવામાં આવે છે, જો કે તે સાવ બિન-જરૂરી નથી. રાઈ, જાલકા અને લીલાવતીનું પછી શું થયું તે બતાવવું તો જોઈએ જ. તેમાં થોડું નવું વસ્તુજાળ વણાતું હોઈ મુખ્ય કાર્યપ્રવાહ થંભી જઈ તેમાં નવો મધ્યમ ગતિએ વહેતો કાર્યપ્રવાહ ભળે છે. આમ ક્રિયા સમગ્ર નાટકમાં એકધારી ગતિશીલ તેમજ ત્વરિત વેગવાળી ન હોવાને લીધે રંગભૂમિ પર તે ધીમી લાગવાનો સંભવ એની સાથે ચોંટ્યો છે

પાત્રાલેખન

આ નાટકમાં વસ્તુસંકલના કરતાં પાત્રાલેખનમાં રમણભાઈએ વધુ શક્તિ બતાવી છે. પાત્રો અલબત્ત લોકજીભે રમતાં થઈ જાય તેવાં

જીવન્ત વ્યક્તિતાવાળાં બની શક્યાં નથી, પણ નાટક પૂરતું તેમનું આલેખન તેમનાં ગુણલક્ષણો સાથે સ્પષ્ટરેખ થયું છે. લેખક પાસે જન-સ્વભાવના ઊંડા અભ્યાસ અને અવલોકનની મૂડી હોય તો જ તેનું પાત્રા-લેખન સજીવ અને સ્વાભાવિક બને. આઠમી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ વેળા પ્રમુખસ્થાનેથી રમણભાઈએ કહેલું કે 'હાલને અવસરે લઘુભાર નાટ્યરચનાઓ કરતાં પાત્રોના સ્વભાવનાં સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ તથા અન્વેષણ કરનારાં નાટકોના સાહિત્યની આવશ્યકતા છે.' એમણે પોતે એ આવશ્યકતા 'રાઈનો પર્વત' દ્વારા પૂરી પાડી છે. નાટકમાં જાલકા, રાઈ, લીલાવતી, કલ્યાણકામ, શીતલસિંહ, વીણાવતી, દુર્ગેશ, આદિ પાત્રોનું તેમનાં ભિન્નભિન્ન વૃત્તિવર્તન સાથે જે માનસશાસ્ત્રીય રીતે સાચું લાગે તેવું આલેખન થયું છે તે આ વાતની ખાતરી કરાવે છે.

નાટકનું સૌથી વિશેષ ધ્યાન ખેંચતું પાત્ર સત્ત્વગુણી રાઈ નહિ પણ રજોગુણી જાલકા છે. નાટકના અધઝાઝેરા બનાવોની સૂત્રધારિણી એ જ છે. એની કાર્યસાધક સમયપારખુ બુદ્ધિ અજબ છે. પર્વતરાયનું અણધાર્યું મોત રાઈને હાથે નીપજતાં કોઇ સામાન્ય માણસની માફક હારી ન બેસતાં એ તકનો વધુ સારો લાભ ઉઠાવી લેતાં તેને આવડે છે. શીતલ-સિંહ જેવો મરદ આ સ્ત્રીની કુશાગ્ર બુદ્ધિને અંજલિ આપતાં કહે છે: "તું માલણ કેમ થઈ! તું તો કોઈ પરાક્રમી સ્ત્રી છે." એ વાત અક્ષરશઃ સાચી છે. માણસને ઓળખી તેની જોડે તેને ઘટે તેવું વર્તન કરી પોતાનું કામ કાઢી લેતાં જાલકાને બરાબર આવડે છે. કાયર શીતલસિંહને ખુલ્લા પડી જવાની બીક ધરી પોતાની યોજનામાં તે સામેલ કરે છે, તો અનીતિના ઓછાયાથી સો ગાઉ દૂર ભાગતા રાઈને દલીલથી મહાત કરવાનું મુશ્કેલ જણાતાં તેને પોતાની ખરી ઓળખાણ આપી તેની માતૃભક્તિની લાગણી પર આક્રમણ લઈ જઇ તેની સંમતિ તે મેળવી લે છે. જાદુગરણ, માલણ, પૂજારણ, વગેરે પાઠ સફાઈભરી હોશિયારીથી ભજવી હરેક પરિસ્થિતિ પર તે કાબૂ મેળવી લે છે. તેની પ્રબળ સંકલ્પશક્તિ ડગુમગુ થતા રાઈને ઘણા વખત સુધી ચસકવા

હોતી નથી. તેની દૃઢ ઇચ્છાશક્તિ જ નાટકમાં મુખ્ય બળ તરીકે કામ કરી રહે છે. એ બળ પાછું પડે છે ઇશ્વરી વિધાન જેવું નીતિબળ તેની સામે સંગ્રામમાં આવી ખડું થાય છે ત્યારે જ. ત્યાં સુધી તો શીતસિંહ, રાઈ, લીલાવતી, સૌ એની બાજીનાં સોગઠાં જ છે. તેજસ્વી ને ભવ્ય આલેખન થયું છે તો આપણે મિલ્ટનના સેતાનને પણ આદરથી જોઈએ છીએ. તેવી જ રીતે આ શક્તિશાળી જાલકા આપણને થોડો વખત તેના પ્રશંસક બનાવી મૂકે છે. તેનું અડગ મનોબળ સાધનની શુદ્ધિ-અશુદ્ધિ માટે બેતમા છે. તેમાં વળી ખરા હકદાર રાજકુમાર જગદીપદેવને પિતાની રાજગાદી પાછી અપાવવાનું એનું સાધ્ય એને મન તો હતું શુદ્ધ ને સાચું, એટલે તેની સિદ્ધિ અર્થે સાધનો મેલાં હોય તો તેનો તેને રંજ નથી. આપણને પણ શરૂઆતમાં આમાં કશું ખાસ આઘાતજનક લાગતું નથી. પણ જ્યારે લીલાવતીના પતિ તરીકે રાઈ ને ગોઠવી દેવાની અને તેના શીયળભંગ માટે કશીય અરેરાટી વિના બધી તૈયારી એ કરે છે ત્યારે જેમ રાઈ ને તેમ આપણને પણ તેમાં રહેલા ઘોર અધર્મનું આઘાતજનક ભાન થાય છે. તે પ્રસંગે અને લીલાવતી જોડેની ટપાટપીમાં તે નફ્ફટતા અને પ્રાકૃતતા બતાવે છે ત્યારે તેનું આચરણ અનુદાત્ત અને તેની પ્રત્યેના આપણા આદરને ઓછો કરે તેવું લાગે છે. જાલકાનું આ પગલું કાવ્યન્યાય (poetic justice) ની રૂએ શિક્ષાપાત્ર ઠરે છે. લીલાવતીનો શાપ અમોઘ કાવ્યન્યાયનું સાધન બને છે. લીલાવતીનો શાપ સાંભળતાં જ અત્યાર સુધીની વજ્રહૈયાળી જાલકા ફસડાઈ પડે છે. પોતાને એ શિક્ષા ખરેખર ઘટે છે એવી એના અંતરમાં થઈ ગયેલી પ્રતીતિ જ એનું કારણ.

જાલકાનું પાત્ર શેક્સપિયરના લેડી મેકબેથના પાત્રનું સ્મરણ મનમાં જગાડે ખરું. પ્રબળ ઇચ્છાશક્તિવાળી લેડી મેકબેથે જેમ ડગુમગુ નિશ્ચયવાળા મેકબેથને ડંકનનું ખૂન કરવા પ્રેર્યો, તેમ જાલકાની દુર્દમ્ય ઇચ્છાશક્તિ જ રાઈ ને ઘણા વખત સુધી પોતાને કબજે રાખે છે. એ અધર્મ્ય કૃત્યના આખરી ભાનથી જેમ લેડી મેકબેથની ધૃતિનો

અભિમત ભાવનાઓ તથા સંસ્કારોનું પૂરું આધાન કર્યું છે. જાલકા જો લેડી મેકબેથને કેટલેક અંશે મળતી આવે, તો આ રાઈ હેમ્લેટ સાથે થોડુંક સ્વભાવસામ્ય ધરાવે છે. પહેલા જ પ્રવેશમાં એને આપણે પુસ્તક સાથે પ્રવેશ કરતો જોઈએ છીએ. માળી હોવા છતાં તે આવો પુસ્તકપ્રેમી કેમ, તે સંદેહને કર્તાએ તરત ટાળી દીધો છે. જાલકાએ તેને રાજપદ માટે યોગ્ય બનાવવા માટે જે તાલીમ આપવી શરૂ કરી છે તેનું જ એ એક અંગ છે. આમેય ચિંતનશીલ ફિલસૂફ જેવા એના સ્વભાવનું પણ એ લક્ષણ. હેમ્લેટની તેમજ ગોવર્ધનરામના સરસ્વતીચંદ્રની માફક રાઈ પણ વારંવાર ચિંતનમાં સરી પડી કેટલાય સુંદર વિચારો વાગોળતો ને ઉચ્ચારતો દેખાય છે. જાલકા તેને 'શાહી અને કાગળનો પંડિત' કહે છે, તેને નાટકમાંનું એનું કેટલુંક વર્તન સાચું પણ ઠરાવે છે. નાટક અર્ધે સુધી પહોંચે છે ત્યાં લગી એ કયારેક ભાવનાભગત જેવો ને પંડિત પ્રકૃતિનો દેખાય છે. પર્વતરાય બનતાં લીલાવતીના સ્વામી પણ બનવું પડશે એ સંભવનો ખ્યાલ છેક એ વેળા આવી પહોંચી ત્યાં લગી એને આવેલો જ નહિ! પોતે લીલાવતી કને તેમજ દરબારમાં સત્ય હકીકત જાહેર કરી દીધા પહેલાં ને પછીય પોતાની માતાને પોતાના એ નિશ્ચય કે કાર્યની ખબર સુદ્ધાં એ કરતો નથી, તેથી જાલકા લીલાવતી આગળ કેવી વિષમ નામોશીભરેલી પરિસ્થિતિમાં મૂકાઈ ગઈ!

આમ છતાં, એની વિદ્વત્તા તથા ચિંતનશીલ પ્રકૃતિ સાથે ઉત્કટ નીતિભાવના તથા પ્રબળ પ્રભુપ્રેમ ભળ્યાં છે તેથી એની બાજી આખરે સલામત જ છે. શ્રી, વિજય અને ભૂતિ બધાનો આને લીધે એ હકદાર બન્યો છે. રાઈની આ નીતિભાવના નાટકનું ગુરુત્વમધ્યબિંદુ છે. પહેલા અંકના ચોથા પ્રવેશમાં એના સ્વભાવની જે પિછાણ આપણને થાય છે તેને અનુરૂપ જ તેનું વર્તન ઠેઠ સુધી રહે છે. 'કપટથી મળવાના રાજ્યનો મારે ખપ નથી' કહી પોતાની યોજનામાં સામેલ થવા મક્કમતાથી ના પાડનાર દીકરાને જાલકા બરાબર ઓળખે છે, તેથી જ તો તે ત્યાં સુધી છુપાવેલું પોતાનું માતૃત્વ જાહેર કરી રાઈના હૃદયને અપીલ

કરી તેની હા મેળવે છે. રાઈનું આત્મબળ માતાના પ્રેમ આગળ હારી જાય છે, અને છલમાં સાથ આપીને તેની જે શિક્ષા હોય તે ભોગવવા તે તત્પર બને છે, છતાં તેના હૃદયમાં તો અસમાધાનનો ગુપ્ત ધુંધવાટ ચાલુ હોય છે, જે પછીના પ્રવેશમાં વ્યક્ત થયા વિના રહેતો નથી. પણ જ્યારે પર્વતરાય તરીકે લીલાવતીના સ્વામી થવાવારો આવ્યો ત્યારે તે એકદમ અટકે છે અને મંથનનો તીવ્ર તાપ અનુભવી સત્યધર્મને વળગી રહેવા પૂરતું મનોબળ ઈશ્વર પાસે યાચી, સત્ય હકીકત જાહેર કરવાનો નિર્ણય કરે છે અને બીજે દિવસે એ શુભ નિર્ણયને અમલમાં પણ મૂકે છે. મોં સુધી આવેલો કોળિયો તે આમ ફેંકી દે છે. પણ એના આ પગલાની અસર ઊલટી એના લાભમાં થાય છે. એ લીલાવતીનો સદ્‌ભાવ જીતી શકે છે અને પ્રધાન તથા પ્રજા પર પણ સરસ છાપ પાડે છે. જે મેળવવા જાલકાને છલનો આશ્રય લેવો પડ્યો, તે બધું સત્ય અને નીતિને વળગી રહેવાથી તેને મળે છે. તેને લીલાવતીને અંધારામાં રાખી તેને ભ્રષ્ટ કરવાના પાપમાં ખરડાવું પડતું નથી, અને વધુમાં વીણાવતી જેવી સુંદર સુશીલ અર્ધાંગના તેને પ્રાપ્ત થાય છે. આમ રાઈના પાત્ર દ્વારા ઈશ્વરી નીતિવિધાનનો વિજય રમણભાઈ દર્શાવે છે.

આવો નીતિભક્ત રાઈ પ્રથમ માતાને અધીન બની જાય છે તેથી એનામાં મનોબળ ખૂટે છે એમ કહી શકાય તેમ નથી. ઘડીયે ઘડીયે એનું અંતઃકરણ ઉછાળા મારે છે તે, તેમજ જાલકા જોડે એ જીભાજોડી કરે છે તે બતાવે છે જ કે એનામાં સત્ય ને નીતિ માટે અડગ આત્મપ્રત્યય છે. માત્ર માતાના હૃદયના ઉલ્લાસની દરકાર જ એને વિવશ બનાવી દે છે. એમાં એના મનોબળની ખામી નહિ પણ હૃદયની માતૃભક્તિ જ જોવી જોઈએ. આમ એ હૈયાદૂબળો નથી, તો હેમ્લેટની માફક મંદક્રિય કે અક્રિય પણ નથી. છ માસના પર્વતરાયના ગુપ્તવાસના ગાળાનો એ નગરજનોમાં ફરી તેમના અભિપ્રાયો જાણી લેવામાં તેમજ દુર્ગેશની મૈત્રી દૃઢ કરવામાં સારો ઉપયોગ કરી લે છે. અકસ્માતવશાત્ કલ્યાણકામને ઘેર ઘાયલ અતિથિ તરીકે રહેવું પડ્યું તે વખતે વાણી અને વર્તનથી પોતાનું

અભિજાત્ય બતાવી પ્રધાનદંપતી પર તે સુંદર છાપ પાડી જાય છે. જ્યારે રાણી લીલાવતીને અભડાવવાની અધર્મ્ય યોજનામાંથી હાથ ઉઠાવી લેવાનો નિરધાર એ કરે છે ત્યારે તેનો શીઘ્ર અમલ એ અડગતાથી કરે છે. વીણાવતીને મગરના પંજામાંથી બચાવવા પણ એ કૂદી પડે છે.

વીણાવતી પ્રત્યે તેને આકર્ષણ જન્મે છે ત્યારે અન્યથા ધીરપ્રશાન્ત લાગતો રાઈ ધીરલલિત નાયક જેવો બની જાય છે. એ પરિસ્થિતિમાં એ પ્રેમપંથથી અજાણ મુગ્ધ, ગભરુ, જુવાન જેવોય થોડો વખત લાગે છે. એને પ્રણયવીરના નવા લેબાસમાં રજૂ કરવા સાથે રમણભાઈ તેને સુધારક પણ બનાવી દે છે. નગરચર્યા કરતી વેળા તેણે સ્ત્રીઓની સ્થિતિ નજરે નિહાળી છે, લીલાવતીનો તલસાટ ફફડતે હૈયે જોયો છે ને છેલ્લે આ વીણાવતીની વૈધવ્યદશા તે જુએ છે. આ બધા સંસ્કારો એકઠા થઈ તેને વિધવા–પુનર્લગ્નનું પગલું લેવા અને તેટલા ખાતર રાજત્યાગ પણ કરવા તૈયાર બનાવે છે. અલબત્ત, કર્તાએ આ સાથે એટલું બતાવ્યું છે જ કે વીણાવતી માટેનો રાઈનો પ્રેમ એટલો ગાઢ છે કે નહિતર પણ તે એ પગલું ભરત જ. આવો ઉદાત્તશીલ, પ્રભુનિષ્ઠ, પ્રેમી, સુધારક રાઈ તેવા જ ગુણોથી યુક્ત તેના સર્જકનું જ માનસ-સંતાન કે ભાવનાપુત્ર છે એ તરત કળાશે. કોઈપણ સાહિત્યકારના નાયક પર તેના કર્તાની પ્રિય જીવનભાવના તથા તેના આંતર વ્યક્તિત્વની વત્તીઓછી અસર પડ્યા વિના રહે નહિ.* પોતાના એવા મહત્વના પાત્રમાં ઘણીવાર સર્જક પોતાની જાતને તથા જીવનદૃષ્ટિને આત્મપ્રક્ષેપ (self-projection) થી બહાર મૂકતો હોય છે. આ વાતનું ઉદાહરણ આ રીતે અહીં આપણને મળ્યું છે.

નાટકના ચોથા, પાંચમા અને સાતમા અંકમાં જ આવતી

---

* કવિ ન્હાનાલાલ પાસેથી ઇન્દુકુમાર કે જયન્ત મળે, સરસ્વતીચંદ્ર ગોવર્ધનરામનો માનસપુત્ર હોય, મુનશી મુંજ, મુંજાલ કે ઔર્વ સરજે, રમણભાઈની કલમ સુધારક રાઈને અક્ષરદેહ આપે, તે આ જોતાં કેટલું બધું સ્વાભાવિક લાગે છે!

લીલાવતી આખા નાટકમાં સૌથી કરુણ પાત્ર છે. પહેલી વાર એને રંગભૂમિ પર જોઈએ છીએ ત્યારે એ વૃદ્ધ લગ્નનો ભોગ થઈ પડેલી સ્ત્રી જુવાન થઈ ને આવતા પતિના ભાવભીના સત્કાર માટે તૈયારી કરી રહી હોય છે. એ પ્રથમ દર્શન વખતે જ તેના અનેક અતૃપ્ત અભિલાષોના ભડકા આપણે જોવા પામીએ છીએ. પણ જ્યારે રાઈ બધી વાતનો ઘટસ્ફોટ કરે છે ત્યારે પ્રથમ વજ્રાઘાતનો આંચકો અનુભવ્યા બાદ જે વિરલ સંયમથી એ બધા પર કાયમ માટે તે ઢાંકણું વાસી દે છે, તે તેને માટે આપણા મનમાં ઘણો આદર ઉત્પન્ન કરે છે. તેનો ચારિત્ર્યશુદ્ધિનો આગ્રહ નોંધપાત્ર છે. ઠંડે કલેજે પોતાનો શીયળભંગ કરાવવા તત્પર બનેલ જાલકાને તત્કાળ ક્રોધાવેશમાં એ શાપ આપે છે, પણ ગુસ્સાનો ઊભરો શમી જતાં તેને માફ કરવા એ આતુર બને છે, એ તેના હૃદયની ખાનદાની ને નિખાલસતા બતાવે છે. પોતાને શીયળભંગના પાપમાંથી ઉગારી લેનાર રાઈ પ્રત્યે તેનો સદ્ભાવ વધતો જાય છે. પોતે સ્ત્રી હોઈ અકાળવિધવા બનેલી વીણાવતી પ્રત્યે તેને પૂરેપૂરી સહાનુભૂતિ હોવાથી, પોતાનું તો બગડ્યું પણ બીજાનું શક્ય હોય તો સુધારવાની તક લેવા આતુર બની તેને જગદીપ સાથે પરણાવી તે આશીર્વાદ આપે છે. પર્વતરાયના મૃત્યુના ખબર સાંભળ્યા બાદ અકાળવૃદ્ધા બની મૃત્યુની જ રાહ જોવાની તેને બાકી રહે છે. મરતાં પહેલાં વીણાવતીને તેણે કરેલી ભલામણ* તેના જીવનની કરુણતા પ્રગટ કરે છે. નાટકનાં ત્રણ મૃત્યુ (પર્વતરાય, જાલકા અને લીલાવતીનાં) માં પહેલાં બેમાં થોડુંક આશ્વાસન છે, એ થવાં જ જોઈતાં હતાં એમ પણ લાગે, પણ આ લીલાવતીનું મૃત્યુ તો ગાઢ કરુણા પ્રગટાવતું જાય છે. નારીની અવદશાનો કરુણ ચિતાર આપવાનું એનું પ્રયોજન છે,

* એ આ: "ગુર્જરત્રાની રાણી થઈ તું તારા પતિને નિરંતર એ ઉપદેશ કરતી રહેજે કે પ્રજાના સંસારમાં એવી નીતિ પ્રવર્તાવો કે લગ્નવ્યવહારમાં સ્ત્રીજાતિનું હિત જોતાં લોક શીખે, અને કોઈ સ્ત્રી લીલાવતી જેવી હતભાગ્ય ન થાય..." (અંક ૭, પ્ર. ૫).

તેથી મનોરથોની રાખના ઢગલા પર લીલાવતીનું મોત લેખકે બતાવ્યું છે. સીધા પ્રચારક બન્યા વિના પણ પોતાના ધ્યેયને કલામાં કેવી સરસ રીતે વણી ધારી અસર નિપજાવી શકાય, તેનું આ પાત્રનું રમણભાઈકૃત આલેખન સુંદર દૃષ્ટાન્ત ગણાય.

નાટકના અંતભાગમાં નાયિકા બનનાર વીણાવતી વિધવા છે એ હિસાબે રમણભાઈએ નવું પ્રસ્થાન કર્યું કહેવાય. એ મુગ્ધ, સરળ અને દુનિયાના પ્રપંચથી અસ્પૃષ્ટ રહેલી યુવતીને ચિતરી તેમણે વિધવા–પુનર્લગ્નનો કેસ મજબૂત કર્યો છે.

ભવભૂતિના 'ઉત્તરરામચરિત'ના अद्वैतं सुखदुःखयो...એ શ્લોકનું મૂર્ત દૃષ્ટાંત બને એવાં સાવિત્રી અને કલ્યાણકામને પ્રણયપુનિત આર્ય દાંપત્યનું ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ આપવા રમણભાઈએ આ નાટકમાં ઉમેર્યાં છે. આ દંપતી નાટકમાં સૌને સુખશાંતિ ને સહાય આપી પોતાની સાત્વિક સુવાસ ચોતરફ ફેલાવે છે. દુર્ગેશ અને કમલા પોતાનાં સ્નેહ-લગ્ન માટે એમનાં ઋણી બન્યાં છે. રાઈ એમની શુશ્રૂષા ને સદ્‌ભાવ મેળવવા બડભાગી બન્યો છે. કલ્યાણકામનાં ડહાપણ, મુત્સદ્દીગીરી, સુધારક વૃત્તિ તથા શુભાશય એના નામને સાર્થ બનાવે છે. પર્વતરાયના કહેવાતા ગુપ્તવાસ વેળા તેમજ રાઈના પંદર દિવસના સ્વેચ્છાપૂર્વકના નગર બહારના નિવાસ વેળા કલ્યાણકામ જ કારભાર ચલાવે છે. એ પ્રધાન છે તેથી જ રાઈના વીણાવતી જોડેના લગ્નમાં કંઈ બાધા આવતી નથી. સાવિત્રી એવી જ સુશીલ સાધ્વી છે. કલ્યાણકામ પ્રત્યે એનાં દૃઢ પ્રેમ ને ભક્તિ એવાં છે કે એણે તેની જોડે અદ્વૈત જ રચ્યું છે. એની નીતિભાવના પણ ઊંડી છે. 'શાપ એ છે અનાચાર' કહેતી વેળા જાણે ભગવાન બુદ્ધ કે જીસસ ક્રાઈસ્ટ એની જીભ પર આવી વસ્યા હોય એમ લાગે. આ દંપતીને શ્રી. રામનારાયણ પાઠકે આપેલો અર્ધ્ય સમુચિત છે:

"નાટકના પ્રયોજનની અંતિમ સિદ્ધિ આ દંપતી સાધે છે, અને ગૌણ હોવા છતાં કવિમાનસની ઉત્તમમાં ઉત્તમ સંપત્તિથી તે નિર્માયેલાં છે. કવિએ પોતાના હૃદય અને બુદ્ધિના અનુભવનું પરિપક્વ ફળ આ પાત્રોમાં આપવા

પ્રયત્ન કર્યો છે. માનવજીવનને લભ્ય સર્વ ઇષ્ટ અંશો કવિએ આ દંપતીમાં મૂક્યા છે. તેમનામાં વચનું ડહાપણ છે, પ્રૌઢતા છે, તે સાથે હૃદયનો રસ છે, જુવાનોના વિકારો ઉદારતાથી અને સમભાવથી સમજવાની અને કદર કરવાની શક્તિ છે, ઉચ્ચ નીતિની દૃષ્ટિ છે તે સાથે પ્રાકૃત લોકો તરફ પ્રેમ છે, અને ગંભીરતાથી કાર્યભાર વહવા સાથે હાસ્યથી તેનો બોજો હળવો કરવાની રસજ્ઞતા છે." ('સ્વ. સર રમણભાઈ' પૃ. ૧૩૧)

રમણભાઈ–વિદ્યાગૌરીના દાંપત્યમાં દાંપત્યનો આ આદર્શ ચરિતાર્થ થયો હતો. એથી જ એનું રમણભાઈની કલમે થયેલું નિરૂપણ આટલું ચિત્તસંતર્પક બન્યું હશે ને ?

જેમનો પ્રેમ શરદઋતુનાં સ્વચ્છ ગંભીર જળ જેવો નિર્મળ અને ઊંડો છે તેવાં આ દંપતીની પડખે ઊછળતી જુવાનીનાં રસમસ્તી માણનાર સ્નેહલગ્ને વરેલાં દુર્ગેશ અને કમલાને નાટકકારે મૂક્યાં છે. મહત્ત્વાકાંક્ષી અને નિખાલસ દુર્ગેશની 'આકૃતિ અને ગતિનો પ્રતાપ' જોઈ રાઈ એના પ્રત્યે પ્રથમ આકર્ષાય છે. પછી તો દુર્ગેશ અને રાઈ વચ્ચે દૃઢમૂલ મૈત્રીસંબંધ બંધાય છે, અને રાઈ નગરચર્યાના સાથી તરીકે શીતલસિંહ કરતાં દુર્ગેશને જ પસંદ કરે છે. દુર્ગેશ આમ નાયકના પીઠમર્દ* જેવો બની રહે છે, અને પ્રેમપંથમાં અબુધ રાઈને તો તે કિંમતી સહાય પણ પાછળથી આપે છે. પિતાની મરજી વિરુદ્ધ જઈ દુર્ગેશને પરણનાર કમલા ચતુર, તેજસ્વી, અર્વાચીન યુવતી છે. છોકરાને વેષે રાઈ અને દુર્ગેશની સાથે તે પણ નગરચર્યામાં જાય છે. તે વખતે સ્ત્રીઓની થતી હીણી મશ્કરી તેનાથી સહી જતી નથી અને કમરેથી કટાર કાઢી તે પોત પ્રકાશે છે. ઘેર આવી દુર્ગેશને અને રાઈને 'સ્ત્રીજાતિની અવદશા પરિહારવાને' મહાહુતાશન પ્રગટાવવાની પ્રતિજ્ઞા લેવડાવી આ કમલા રમણભાઈના 'મિશન'ને મદદ કરે છે અને નાટકમાં નૂતન સ્ત્રીત્વનો નમૂનો પૂરો પાડે છે.

શીતલસિંહ છેક સુધી પ્રથમ દેખાય છે તેવો જ બાયલો, ભીરુ,

* નાયકનો સહાયક મિત્ર.

કપટી અને સ્વાર્થી રહે છે. સ્વાર્થી છતાં એને પોતાની સ્વતંત્ર બુદ્ધિ જેવું કંઈ નથી. પ્રથમ જાલકાને અને પાછળની ખટપટ વેળા મંજરીને જ તાબે એ થઈ જાય છે અને એમની દોરવણી મુજબ ચાલે છે. રાઈએ એને કમળપૂજાનું બનાવટી દૃશ્ય બતાવ્યું ત્યારે એણે તેને વફાદાર રહેવાનું આપેલું વચન પાછળથી તોડતાં એને વાર લાગતી નથી. આથી છેલ્લે જ્યારે એ ફરી વફાદારીના સોગંદ લેવા ઇચ્છા બતાવે છે, ત્યારે રાઈ તેને 'વફાદાર થવાની દૃઢતા પ્રાપ્ત થાય તે પછી' પ્રતિજ્ઞા લેવાનું કહે છે. આ શીતલસિંહને કર્તા એવો ને એવો જ છોડી દે છે. એક દયાપાત્ર ક્ષુદ્ર વ્યક્તિ જેવું સમગ્ર નાટકમાં તેનું આલેખન થયું છે. એને બંને વખત ખટપટમાં થોડોક સામેલ રાખી, મૂળ વાર્તામાંના રાજાના સાથી જેવો બનાવી, 'સાંઈઆંસે સબ કુછ હોત હે' એ દુહાના ઉપયોગ માટે પણ કર્તાએ ખપમાં લીધો છે.

વંજુલને રમણભાઈએ સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષક જેવો બનાવી હાસ્યનિષ્પત્તિ માટે અહીં નિયોજ્યો છે. આપણા સમાજની કેટલીક રૂઢિઓ અને માન્યતાઓને તેના વિદૂષકવેડાથી ઉપહાસપાત્ર બનાવવાનું કાર્ય તેમણે નાટકમાં સાધી એક કાંકરે બે પક્ષી માર્યાં છે.

લેખા, મંજરી, વગેરે ગૌણ પાત્રો તેમને કર્તાએ આપેલા પાઠ બરાબર ભજવી જાય છે, એટલું જ નોંધવું બસ છે.

નાટકનું પ્રયોજન

કેવળ રંજનાર્થે લખાતી નિરુદ્દેશ કૃતિઓના વાડામાં આ નાટક આવે એવું નથી. ખરું પૂછો તો રમણભાઈએ આ નાટક લખ્યું તે કાળ સુધીમાં આપણે ત્યાં 'કલાને ખાતર કલા'ના વાદે કે તેના અમલે પગપેસારો કરેલો નહિ હોવાથી તે સમયની સાહિત્યકૃતિઓ બહુધા ઉદ્દેશ-પ્રધાન જ બનતી. આ નાટકનો વિશિષ્ટ ઉદ્દેશ તેના મુખપૃષ્ઠ પર ટાંકેલા 'પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે...' એ દુહાનું ખરું રહસ્ય દર્શા-

વવાનો તથા ઈશ્વરી નીતિવિધાન સમજાવવાનો છે.* જાલકાને પર્વતરાયનું મોત અકસ્માત ચારી આપે છે અને પોતાની તીક્ષ્ણ તરતબુદ્ધિના બળ પર મુસ્તાક રહી તે પોતાના પુત્રને રાજગાદી મળે તેવી બાજી ગોઠવી કાઢે છે, પણ આખરે તે ખત્તા ખાય છે. કર્તાને એ બતાવવું છે કે પોતાના બળ પર આધાર રાખી કામ કરતાં માનવી, પછી તે ગમે તેટલાં દક્ષ ને તેજસ્વી હોય, એ તો બિચારાં ક્ષુદ્ર જંતુઓ છે, ને 'પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે.' રાઈ શીતલસિંહને કમળપૂજાનું કૃત્રિમ દૃશ્ય દેખાડી આ જ વાત કહે છે:—

"શીતલસિંહ! એક માત્ર પ્રભુ સિવાય બીજું કોઈ સંપત્તિ અપાવવા સમર્થ નથી. તમે એમ માનતા હો કે મેં રાજ અપાવ્યું, કે જાલકા એમ માનતી હોય કે મેં રાજ અપાવ્યું, કે હું એમ માનતો હોઉં કે મેં રાજ મેળવ્યું, તો તે સર્વ ભ્રાન્તિ છે.........કારણોનાં કારણોને પ્રવર્તાવનાર મૂળ કારણ અને કર્તા તે પરમાત્મા છે. આપણું કર્તવ્ય માત્ર તેના સાધનરૂપે પ્રવૃત્તિ કરવાનું છે. તેને જે સિદ્ધિ ઇષ્ટ છે તેનો માર્ગ આપણે ત્યાગ કરીએ ત્યાં આપણી જવાબદારી ઉત્પન્ન થાય છે. પણ સિદ્ધિ તો તેની જ છે. પ્રભુની ઈચ્છા વિના મને રાજ મળવાનું નથી." (અંક ૪, પ્રવેશ ૬)

નાટકની સમાપ્તિ વેળા પણ જગદીપ ફરી વાર શીતલસિંહને એ જ સંભારી આપે છે.

પણ માણસે આવી ઈશ્વરની કૃપા મેળવવાના અધિકારી બનવું જોઈએ છે. તે એના નીતિવિધાનને અનુસરવાથી જ બનાય, એ રમણભાઈએ ભારપૂર્વક કહેવા ધાર્યું છે. ઈશ્વરના એ નીતિવિધાનને જાલકા સ્વાર્થના મોહમાં અહંતર વીસરી બેઠી છે. વિશ્વવ્યવસ્થામાં જાણે ઈશ્વર કે તેના અફર કાનૂન હોય જ નહિ અને જાણે પોતે ગોઠવેલી બાજી

* 'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ'ની

'That I may assert Eternal Providence,

And justify the ways of God to man

એ પંક્તિઓમાંના મિલ્ટનના આશયને આ કેટલો બધો મળતો આવે!

પોતે જીતી જ જશે એવી તેની આત્મવિશ્વાસી ગણતરી હોય છે. પર્વતરાય પોતાના પતિનું રાજ્ય બથાવી પડ્યો છે અને પોતાનો પુત્ર જ જ તેનો ખરો હકદાર છે એવી તેની માન્યતા હોવાથી રાઈને માટે રાજગાદી મેળવવાના તેને સાવ ન્યાય્ય લાગતા સાધ્ય વાસ્તે તે છલનો માર્ગ લેતાં ખચકાતી નથી. એટલું જ નહિ, પણ છલનો આશ્રય લેવામાં આનાકાની કરતા રાઈને આવા છલની શિક્ષા પોતે ભોગવી લેવાનું કહી તે નિશ્ચિંત કરે છે. પછી તો એક અસત્યમાંથી બીજામાં અને બીજામાંથી ત્રીજામાં એમ એક વાર પતિત બનનારાઓની અવશ્યંભાવી ગતિ તેની પણ થાય છે. રમણભાઈ આ નાટકમાં આમ સાધ્યસાધનવિવેક અને સાધનશુદ્ધિની વાત કેવી કુશળતાથી નિરૂપે છે તે જોવા જેવું છે. આ બધું ઇશ્વરના વિધાનથી વિરુદ્ધ જ થયું અને તેથી આખરે હાથમાં આવેલો વિજય જાલકાને હાથતાળી આપીને છટકી જાય છે. લીલાવતીના સફળ નીવડતા શાપની થપાટ વાગતાં તેને પોતાની ઊંધી ગણતરીનું ભાન થાય છે. મરતાં મરતાં જાલકા ઉચ્ચારે છે :

"...પરંતુ હવે મને ભાન થયું છે કે ઇશ્વરનું નીતિવિધાન તો એવું છે કે મનુષ્યે છલ ન કરવું અને છલની શિક્ષા વહોરી ન લેવી. અનીતિની શિક્ષાને પાત્ર થવાનું કબૂલ કરી અનીતિ કરવી એ નીતિવ્યવસ્થા નથી, એ મનુષ્યધર્મ નથી." **(અંક ૭, પ્રવેશ ૨)**

બીજે પક્ષે, કર્તાએ રાઈના ઉદાહરણથી સ્પષ્ટ રીતે બતાવી આપ્યું છે કે એવા ઇશ્વરી નીતિવિધાનને અનુસરનારની કદી દુર્ગતિ થતી નથી. જાલકાના જેવી કુનેહ તથા ચાલબાજી વિનાનો એ ભોળો પણ નીતિપ્રેમી રાઈ પોતે ખરી હકીકત જાહેર ન કરે તો બીજી બધી વાતે પરિસ્થિતિ એને અનુકૂળ છે, તેમ છતાં એ મંથનનો તાપ અનુભવે છે, એ જ એની અચળ ધર્મભાવના બતાવે છે. એ મંથનનો તાપ ન જીરવાતાં જાલકા જેને સદંતર વીસરી જ ગઈ હતી તે મહાન શક્તિને એ સંભારે છે ને પોતાને નીતિમાં દૃઢ રાખવાની કૃપાની યાચના તેની પાસે કરે છે. એ પ્રાર્થના સ્વીકારાઈ તેનું મનોબળ દૃઢતર બનતાં તે લીલાવતીને

કપટના અંધારામાં રાખી તેને છેતરવાના અને અભડાવવાના મહાપાપમાંથી ઊગરી જાય છે. તેના અત્યંત સુમોહક પ્રલોભક સૌંદર્યને પણ નિર્વિકાર દૃષ્ટિથી નિહાળી પોતાની મનોવૃત્તિને જરાય ચંચળ ને વિકારી બનવા દીધા સિવાય, લીલાવતી જોડેના મિલનની અનાયાસે સહજલભ્ય બનતી પરિસ્થિતિનો જરાય ગેરલાભ ઉઠાવવા ઇચ્છા સુદ્ધાં ન કરી, એ આકરી નૈતિક કસોટીમાંથી અણીશુદ્ધ પસાર થાય છે. પોતાના આવા આચરણથી પ્રભુના નીતિવિધાનને પાળનાર રાઈ વિકટ મુશ્કેલીઓના પ્રથમ દુસ્તીર્ણ લાગી મુંઝવતા સાગરને તરી જાય છે. ખરું કહીએ તો પોતાના નીતિવિધાનને અનુસરનાર રાઈની બધી દરકાર પછી પ્રભુ જ રાખી, તેને રાજગાદી તેમજ સુશીલ પત્નીનો બેવડો લાભ કરી આપે છે. નાટકમાંની છેલ્લી ઉક્તિ* આ જ વાત કહે છે.

આવી ઉત્કટ નીતિભાવના નાટક દ્વારા બરાબર નિરૂપવી ધારેલી હોઈ કર્તાએ બીજાં ઘણાં પાત્રોને એવાં જ શુભનિષ્ઠ બનાવ્યાં છે. કલ્યાણકામ તથા સાવિત્રી ઉદાત્તશીલ, સત્ત્વસમૃદ્ધ અને પુણ્યાશયી છે. લીલાવતી પોતાને શીયળભંગના પાપમાંથી ઉગારી લેવા રાઈનો આભાર માની તેને જ ગાદી આપવા ચાહે છે, તેમાં તેની ધર્મનિષ્ઠા જ રહેલી છે. વજ્રહૃદયી જાલકા, પાપભીરુ રાઈને વેદિયો કહી હસતી એપરવા જાલકા, લીલાવતીના શાપથી તૂટી પડે છે તેનું પણ ખરું કારણ છે તેના હૃદયની અંતર્ગૂઢ સંસ્કારિતા.+કોઈ સામાન્ય રીઢા

---

* અંક ૭, પ્રવેશ ૬.

+ માત્ર નાટકી ચમત્કાર ખાતર કંઈ આ શાપની ઘટના કર્તાએ નથી મૂકી. એ શાપને સાચો પડતો બતાવ્યો છે તે તો જાલકાના હૃદયની નિગૂઢ સંસ્કારિતાને પોતાના વિમાર્ગનું ભાન થાય છે તેની પ્રતીતિ કરાવવા ખાતર જ. જુઓ તેના શબ્દો : "મારું મરણ આણવાની કે મને બાળક રાખવાની લીલાવતીની સત્તા નથી. પણ એ વચન મેં સાંભળ્યાં તે જ વેળા મને ભાન થયું કે એ શિક્ષા મને ઘટે છે." તેને આવું ભાન થતું બતાવી કર્તાએ તેના પાત્રને નાટકની મુખ્ય ભાવનાને પોષક બનાવ્યું છે.

પાપી જેવી તે હોત તો અંતમાં થયો તેવો પલટો તેનો થાત નહિ. તેને પણ પોતે લીધેલા રાહમાં રહેલા અધર્મ તથા અનર્થનું જ્ઞાન થતું દેખાડી, તેનો વિકાસ થતો દર્શાવી, કર્તાએ પોતાનો અભીષ્ટ હેતુ જ સાધી લીધો છે. શીતલસિંહને નાટકના અંતમાં દયાપાત્ર જંતુ જેવો જ રાખ્યો છે, તેમાં કર્તાએ અત્યંત હૃદયદુર્બળ અને સ્વાર્થના વહેણમાં સ્વત્વને ખોઈ બેસનાર જીવોની ગતિ બતાવી દીધી છે. એ રીતે ત્યાં પણ એમની નીતિભાવનાનું આહ્લાદક દર્શન વાચકને થવાનું.

આ ઈશ્વરશ્રદ્ધા અને નીતિપ્રેમ રમણભાઈના સંસ્કારપિંડમાંથી તેમજ વ્યક્તિત્વમાંથી નાટકમાં આવ્યાં છે, તો એમને પ્રિય એવી સંસાર-સુધારાની પ્રવૃત્તિ પણ નાટકમાં ઊતર્યા વિના રહી નથી. નાટકના પ્રથમ વાચને જ આ દેખાઈ આવે છે. રમણભાઈએ વૃદ્ધ પર્વતરાયને લીલાવતી જેવી યુવતીના પતિ તરીકે ચિતરી વૃદ્ધલગ્નથી થતાં કજોડાંના હિંદુ સંસારમાં દેખાતા સમકાલીન અનિષ્ટનો ખ્યાલ આપ્યો છે. ઘરડે ઘડપણ લગ્ન કરનાર પર્વતરાયનો જુવાન થવાનો અભખરો તથા એવા કજોડાનો ભોગ બનનાર લીલાવતીના દિલની લ્હાય નાટકકારે બતાવી છે તે તો વસ્તુસ્થિતિનું સાદું સીધું ચિત્ર લેખાય, પણ વૃદ્ધ વયે લગ્ન કરનાર પર્વતરાય બાળવયમાં અકાળે વિધવા બનેલી વીણાવતીને એકાંતવાસમાં જાપ્તામાં રાખી, પુરુષના સંસર્ગથી વંચિત રાખી, તેની પાસે ફરજિયાત વૈધવ્ય પળાવે, એ ઘટનામાં તો કર્તાનો ચોખ્ખો કટાક્ષ જ રહ્યો છે. આ સિવાય દુર્ગેશ–કમલાનાં સ્નેહલગ્ન, નગરચર્યાના પ્રવેશો (અંક ૩, પ્ર. ૨–૩), કોટવાળે પકડી આણેલા ગોર અને તેના યજમાન સાથે કલ્યાણકામનો સંવાદ (અંક ૨, પ્ર. ૧), વંજુલના હાસ્યોત્પાદક પ્રલાપ (અંક ૨, પ્ર. ૩, અંક ૫, પ્ર. ૧), વીણાવતી અને લેખાનો બહારથી વિનોદલક્ષી છતાં અંદરથી કરુણ ને કટાક્ષગર્ભ સંવાદ (અંક ૬, પ્ર. ૪), રાણી લીલાવતીના અંતિમ ઉદ્‌ગાર : આ સર્વ રમણભાઈએ સમાજસુધારાના વિશિષ્ટ હેતુથી જ આ નાટકમાં મૂકેલી સામગ્રી છે. સમાજસુધારણામાં સ્ત્રીજાતિની અવદશાનો જ પ્રધાન મુદ્દો

આ સર્વ પ્રવેશોમાં રજૂ થયો છે. એ અવદશા નિવારવાની પ્રતિજ્ઞા લેનાર રાઈને વીણાવતી જોડે પરણતો બતાવી કર્તાએ ખપજોગું માર્ગ-દર્શન પણ કર્યું છે. સુધારક રમણભાઈ આમ નાટકમાં અછતા રહેતા નથી. એથી જ પર્વતરાય, લીલાવતી, વીણાવતી, વગેરે રાજકુટુંબનાં પાત્રોને બાળલગ્ન, વૃદ્ધલગ્ન ને પુનર્લગ્ન કરતાં સમાજનાં સામાન્ય વર્ગનાં માનવીઓ જેવાં તેમણે બનાવી દીધાં છે. સંસારસુધારાની પોતાની પ્રિય ભાવના અને પ્રવૃત્તિને આ નાટકનું પેલા સત્ય અને નીતિના શાશ્વત મૂલ્યની પ્રતિષ્ઠા જેવું જ એક મહત્ત્વનું પ્રયોજન કે કેન્દ્રવર્તી ભાવના રમણભાઈએ આમ બનાવેલ છે. આવું બેવડું સાધ્ય નાટકને ઉદ્દેશ-પ્રધાન કૃતિ બનાવે છે. આમાં સંસારસુધારાનું પ્રયોજન જૂનવાણી સ્થળકાળના નાટકમાં બરાબર ભળે નહિ એવું ને આગન્તુક લાગે છે. એ કારણે કોઈને લાગવા સંભવ ખરો કે 'રાઈનો પર્વત'માં અમુક પ્રમાણમાં સુધારક રમણભાઈ નાટકકાર રમણભાઈની છાતી પર ચઢી બેઠા છે. પણ સામે પક્ષે એ કહેવું જોઈએ કે સીધા સસ્તા પ્રચારક બની કલાકારનું ગૌરવ નીચું નમાવવા જેવું તેમણે કર્યું નથી. તેમનામાં વસતા સાવધ સાહિત્યસર્જકે ઉદ્દેશપ્રાધાન્યને નાટકની કલાત્મકતાને બહુ હાનિ પહોંચાડવા દીધી નથી.

નાટકમાં કેટલાક પ્રવેશ નાટ્યદષ્ટિએ અનિવાર્ય નહિ તેટલા કર્તાના ઉપરના હેતુને ઉપકારક છે. નાટકનો વિસ્તાર એને આભારી છે. છતાં, પોતાના ઉદ્દેશને પ્રારંભકાળનાં કે ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોની જેમ નિબંધિયાં ભાષણોથી નહિ, પણ વસ્તુ ને પાત્રાલેખનના વણાટ ભેગો વણી લઈને, એટલે કે નાટકને નાટક રાખીને, રમણભાઈએ સાધ્યો છે. નાટકનો કલાદોર અવાર નવાર ઢીલો ભલે મૂક્યો, પણ હાથમાંથી એમણે સાવ છટકવા દીધો નથી. દુર્ગેશ–કમલા અને જગદીપ–વીણા-વતીનાં પ્રણય ને લગ્ન દ્વારા સપ્તાંકી નાટકની એકથી વધુ રસની જરૂર પ્રણયરસથી પૂરી પાડવા સાથે સ્નેહલગ્ન અને વિધવા–પુનર્લગ્નની વાત પણ એમણે કરી લીધી. નગરચર્યાના પ્રવેશો, ગોર–યજમાન અને

કલ્યાણકામના સંવાદ, અને વંજુલના પાત્ર દ્વારા સંસારસુધારાનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરતાં કરતાં એમણે નાટકને જોઈતો હાસ્યરસ પણ આપ્યો છે. દર્પણ–સંપ્રદાયીઓ દ્વારા અસંખ્ય સંપ્રદાયોને ફૂલવા-ફાલવાની અનુકૂળતા કરી આપતી ભારતીયોની ભોળપ અને જડતા પર બુદ્ધિપ્રધાન કટાક્ષ કરવાની તેમણે સારી તક લીધી છે.

આમ ઉદ્દેશસાધક પ્રવેશો અને પાત્રો પાસે પણ કર્તાએ નાટકની બને તેટલી સેવા બજાવડાવી છે.

વાતાવરણ

નાટકનાં પાત્રોની લીલાભૂમિ લેખકે ગુજરાતને જ રાખ્યું છે. પણ તેમાંની ઘણી ઘટનાઓ સમગ્ર વાતાવરણને જૂનવાણી કે મધ્ય-કાલીન ઠરાવે છે. જુવાન થવા માટે ૭ માસ સુધી ભોંયરામાં રહેવાની રાજાને માટે ફેલાવાયેલી વાત, કમળપૂજાનું દશ્ય, લીલાવતીનો શાપ, વીણાવતીનો નિર્જન જંગલમાં એકાંતવાસ, રાત્રે શેરડીના રસની મોજ માણતા પુરવાસીઓ, તથા વિલક્ષણ દર્પણસંપ્રદાયી મંડળ–આ સર્વને લીધે નાટકના વાતાવરણનો અત્યારના જમાના સાથે બહુ મેળ ખાતો નથી. એ વાતાવરણ પણ સાચું મધ્યકાલીન નહિ, પરંતુ લોકવાર્તાનું કલ્પિત વાતાવરણ વિશેષ લાગે છે. આવા વાતાવરણમાં કર્તાએ ભારો-ભાર અર્વાચીનતા ભરી દીધી છે. સમાજસુધારાના હેતુને પોષક એવી આ નાટકમાંની ઘણી હકીકત તથા વિચારસરણી અર્વાચીન જ છે. નાટકનાં કલ્યાણકામ, સાવિત્રી, દુર્ગેશ, કમલા, રાઈ, વીણાવતી, એ સૌ પાત્રોનાં વાણીવર્તન પણ અર્વાચીન છે. આમ નાટકનો કાળ અર્વાચીનતાને આરે ઊભેલો પણ માલૂમ પડે છે. જૂના વસ્તુ અને વાતાવરણની સામગ્રીનો આમ નવી દૃષ્ટિ તથા ભાવનાઓના વાહન તરીકે રમણભાઈએ જૂના શીશામાં નવું મદ્ય ભરવા જેવો ઉપયોગ કરી લીધો છે ખરો, પણ નાટકમાં જૂના વાતાવરણ અને નવાં વિચાર-ભાવના એકમેકમાં ઓત-પ્રોત બની જઈ એક સુશ્લિષ્ટ અસર ઉપજાવવાને બદલે ક્યારેક છૂટાં પડી જતાં કળાઈ ગંગાજમની ભાત પાડે છે.

નાટકમાં સંઘર્ષ

સંસ્કૃત નાટક રસપ્રધાન હોય છે; પાશ્ચાત્ય નાટક સંઘર્ષપ્રધાન હોય છે. પ્રસ્તુત નાટક જેટલું સંસ્કૃત નાટ્યપદ્ધતિને તેટલું શેક્સ-પિયરની નાટ્યશૈલીને પણ અનુસર્યું છે. તેથી વસ્તુભૂત ઘટનાઓ પાત્રોને ઘડે કે તેમનું સત્ત્વ પ્રગટાવે, અને પાત્રો પરિસ્થિતિ ઊભી કરે, એવો વસ્તુ ને પાત્રોનો પરસ્પરાવલંબી સંબંધ અહીં છે, તેમ પશ્ચિમનાં નાટકો જેવો સંઘર્ષ પણ આપણું નાટક સ્પષ્ટ દેખાડે છે. નાટકમાં બાહ્ય સંઘર્ષ જેવું બહુ છે જ નહિ. પર્વતરાયનું અણધાર્યું મોત થતાં જાલકાએ ગોઠવેલા વ્યૂહમાં શીતલસિંહ સંમત થઈ જાય છે, અને રાજાના કાયાકલ્પ માટેના ૭ માસના ગુપ્તવાસની વાત કલ્યાણકામ મંત્રી પણ, એને જરાક સંદેહ તો પડે છે છતાં, રાજમુદ્રાને પ્રતાપે માની લે છે. જાલકાની યોજના મુજબ ૭ મહિને રાઈ જુવાન પર્વતરાય તરીકે જાહેર થાય તો ખુશીથી કોઈના કશા વિરોધ વિના તે રાજા બની શકે તેમ છે. તેને રાજા થતાં અટકાવે એવી કશી અન્ય પાત્રોની પ્રવૃત્તિ નથી: છેલ્લા અંકમાં મંજરી તથા શીતલસિંહની છે, પણ તે બહુ મહત્ત્વની નથી. નાટકમાં બાહ્ય સંઘર્ષને મુકાબલે આંતરિક સંઘર્ષ વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. એ મૂર્ત થાય છે નાયક દ્વારા. પ્રથમ જાલકાના પ્રતાપી મનોબળ સામે તેને ટક્કર ઝીલવી પડે છે અને રાણી લીલાવતીની 'સૌંદર્ય-ચંદ્રિકા'માં પોતાના 'સંકલ્પતારકો' ઝાંખા ન થવા દેવાની આકરી તાવણીમાંથી પસાર થવું પડે છે, એ બંને પ્રસંગો બાહ્ય સંઘર્ષના નહિ તેટલા રાઈના આંતર મંથનના જ દ્યોતક કહેવાય. રાઈના હૃદયમાં ચાલી રહેલું તીવ્ર મનોમંથન જ નાટકમાં કાર્યસાધક થાય છે અને વસ્તુને નવો વળાંક આપે છે. 'જગત જો ઊંચી ભાવ-નાઓથી શૂન્ય હોય તો તો તે જોવા સરખું પણ નથી' એવું કહેનાર રાઈ અસત્ય અને છલનો પ્રથમ આત્મસંસ્કારને બળે ઉગ્ર વિરોધ કરે છે, પણ આખરે માતાની ઇચ્છાને અધીન બને છે. પણ તેના અંતઃ-કરણના અનેક ઉછાળા તેના હૃદયમાં સતત ચાલતા મંથનનો ખ્યાલ

કલ્યાણકામના સંવાદ, અને વંજુલના પાત્ર દ્વારા સંસારસુધારાનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરતાં કરતાં એમણે નાટકને જોઇતો હાસ્યરસ પણ આપ્યો છે. દર્પણ–સંપ્રદાયીઓ દ્વારા અસંખ્ય સંપ્રદાયોને ફૂલવા-ફાલવાની અનુકૂળતા કરી આપતી ભારતીયોની ભોળપ અને જડતા પર બુદ્ધિપ્રધાન કટાક્ષ કરવાની તેમણે સારી તક લીધી છે.

આમ ઉદ્દેશસાધક પ્રવેશો અને પાત્રો પાસે પણ કર્તાએ નાટકની બને તેટલી સેવા બજાવડાવી છે.

વાતાવરણ

નાટકનાં પાત્રોની લીલાભૂમિ લેખકે ગુજરાતને જ રાખ્યું છે. પણ તેમાંની ઘણી ઘટનાઓ સમગ્ર વાતાવરણને જૂનવાણી કે મધ્ય-કાલીન ઠરાવે છે. જુવાન થવા માટે છ માસ સુધી ભોંયરામાં રહેવાની રાજાને માટે ફેલાવાયેલી વાત, કમળપૂજાનું દૃશ્ય, લીલાવતીનો શાપ, વીણાવતીનો નિર્જન જંગલમાં એકાંતવાસ, રાત્રે શેરડીના રસની મોજ માણતા પુરવાસીઓ, તથા વિલક્ષણ દર્પણસંપ્રદાયી મંડળ–આ સર્વને લીધે નાટકના વાતાવરણનો અત્યારના જમાના સાથે બહુ મેળ ખાતો નથી. એ વાતાવરણ પણ સાચું મધ્યકાલીન નહિ, પરંતુ લોકવાર્તાનું કલ્પિત વાતાવરણ વિશેષ લાગે છે. આવા વાતાવરણમાં કર્તાએ ભારો-ભાર અર્વાચીનતા ભરી દીધી છે. સમાજસુધારાના હેતુને પોષક એવી આ નાટકમાંની ઘણી હકીકત તથા વિચારસરણી અર્વાચીન જ છે. નાટકનાં કલ્યાણકામ, સાવિત્રી, દુર્ગેશ, કમલા, રાઈ, વીણાવતી, એ સૌ પાત્રોનાં વાણીવર્તન પણ અર્વાચીન છે. આમ નાટકનો કાળ અર્વાચીનતાને આરે ઊભેલો પણ માલૂમ પડે છે. જૂના વસ્તુ અને વાતાવરણની સામગ્રીનો આમ નવી દૃષ્ટિ તથા ભાવનાઓના વાહન તરીકે રમણભાઈએ જૂના શીશામાં નવું મદ્ય ભરવા જેવો ઉપયોગ કરી લીધો છે ખરો, પણ નાટકમાં જૂના વાતાવરણ અને નવાં વિચાર-ભાવના એકમેકમાં ઓત-પ્રોત બની જઈ એક સુશ્લિષ્ટ અસર ઉપજાવવાને બદલે ક્યારેક છૂટાં પડી જતાં કળાઈ ગંગાજમની ભાત પાડે છે.

સાહિત્યસ્વામીઓનો વિજય રહેલો હોય છે. રમણભાઈએ એનું શક્ય તેટલું કલાપૂર્ણ આલેખન કરી પોતાની પ્રતિભાનો ચમકાર નાટકમાં બતાવી આપ્યો છે. મંથનશામક નિર્ણયનો અમલ રાઈને જાલકા સાથે બાહ્ય સંઘર્ષમાં લાવી મૂકે છે, પણ જાલકા તે પછી દુર્દાન્ત બળ રહેતી નથી. શીતલસિંહ–મંજરીની અકિંચિત્કર ખટપટ તે પછી નાટકને થોડા બાહ્ય સંઘર્ષનો લાભ આપે છે જેને શમી જતાં વાર લાગતી નથી.

કાવ્યન્યાય

જેમ નાટકનો સંઘર્ષ કર્તાના ઈશ્વરી નીતિવિધાનનું ગૌરવ કરવાના પ્રયોજનનું સીધું ફળ છે, તેમ નાટકમાં પ્રતીત થતો કાવ્યન્યાય (Poetic Justice) પણ તેનું જ ફળ છે. ગુનાને સજા થતી જોઈ સમાધાન મેળવતી માનવીની નીતિભાવનાને સાહિત્યકલાના પ્રદેશમાં સારાં-નરસાંને પોતાની કરણીનું ફળ મળતું જોવાની ઈચ્છા રહે છે. આથી સાહિત્યકારો પોતાની સૃષ્ટિનાં માનવીઓનાં પાપપુણ્યનો હિસાબ ચૂકવી તેમને ઘટતો બદલો આપતા હોય છે. 'રાઈનો પર્વત'માં ઈશ્વરી નીતિવિધાન સિદ્ધ કરવા બહાર પડેલા લેખકે તે વિધાનના પૂજકો અને ભંજકોને કલા-દૃષ્ટિને તથા વાચકોની સમાધાનવૃત્તિને સંતોષ આપે તેવું તેમની કરણીનું સારું–નરસું ઘટતું ફળ આપ્યું છે. ઇષ્ટ ધ્યેય પ્રાપ્ત કરવા ખાતર છલની શિક્ષા વહોરી લેવાનું માથે લઈ ને છેક સુધી યત્નશીલ રહેતી જાલકાને રાજમાતા થયા વિના માલણ તરીકે જ મરતી બતાવી અશુદ્ધ સાધન-ની અનીતિ માટે તેને બરાબર શિક્ષા કરી છે, અને નીતિમાન રાઈને એના શુભ્ર આશય અને વર્તનનો ઘટતો બદલો તેને રાજગાદી તથા લીલાવતી સંપડાવીને આપ્યો છે. શીતલસિંહને તથા મંજરીને તો અંતમાં ન્યાયની દેવડીએ ચડવાનાં પણ અધિકારી તેમણે રાખ્યાં નથી. લીલાવતીનો ભાવ બગાડતા વૃદ્ધ પર્વતરાયને એનો જુવાન થવાનો અભિલાષ પૂરો કરવા દીધા વિના જ દુનિયામાંથી વિદાય કરી દીધો છે. રમણભાઈએ પાત્રોને વહેંચી આપેલ તેમની કરણીનાં ફળને વાચકોનીય સંમતિ મળશે. એમને અસુગ થશે લીલાવતીના કરુણ અંજા-

આપી દે છે. મંથન નિપજાવનારું બળ તેની ઉત્કટ નીતિપરાયણતા છે. પ્રથમ માતૃસ્નેહ અને પછી લીલાવતીનું સૌંદર્ય, એ બે પ્રલેાભક બળેાની સામે તેની નીતિભાવનાને ઝઘડવું પડે છે. નાટકકારને ઉદ્દિષ્ટ જે પ્રભુના નીતિવિધાનનેા વિજય, તેને સ્થાપિત કરવા ખાતર નાયકના હૃદયની આ આંતરિક અથડામણ ખાસ અનિવાર્ય હતી. રાઈનેા જે નિશ્ચય એ મંથનના નવનીતરૂપે પ્રગટે છે તે નાટકના વસ્તુપ્રવાહને અજબ પલટેા આપી દે છે. નાટકનો ખરેા સંઘર્ષ આમ વસ્તુતઃ જાલકા અને રાઈ વચ્ચે, સાધ્ય શુદ્ધ છતાં સાધનશુદ્ધિના આગ્રહ અને અનાગ્રહ વચ્ચે, અનીતિને ચલાવી લેતી વ્યવહારસાધક દક્ષતા અને પરિણામની પરવા વિનાની ઉત્કટ નીતિભાવના વચ્ચે, છે. જાલકાએ પેાતાનું માતૃત્વ એની સામે ધરી રાઇને થેાડેા વખત ચૂપ કરી દીધેા એટલે સંઘર્ષ બહાર ન રહ્યો, પણ રાઈના અંતરમાં જ મનોમંથન વાટે વ્યક્ત થઈ એ જામતેા રહ્યો ને છેવટે કાર્યમાં ઊતર્યો.

નાયકનું આ મનોમંથન શેક્સપિયરના હૅમ્લેટની માફક તેની સ્વગતેાક્તિઓ દ્વારા સબળ રીતે વ્યક્ત થાય છે. જાલકા સાથેના બે ત્રણ સંવાદેામાં રાઈનું આંતર મંથન દેખાય છે. પણ ચેાથા અંકના પાંચમાપ્ર વેશમાં એ ખૂબ તીવ્ર બની કાર્યસાધક નિશ્ચયમાં પરિણમે છે. એ વેળાની રાઇની લાંબી સ્વગતેાક્તિ ચેાટદાર છે. રાઈ જે અત્યાર સુધી મેાળેા લાગતેા હતેા, તે હવે પેાતાનું ખરું સ્વત્વ ને સત્ત્વ પ્રકાશે છે. 'માત્ર બાજીનું સેાગઠું' બનવાની તે હવે ના પાડે છે અને પેાતાનું 'નરત્વ' અને 'વીરત્વ' સિદ્ધ કરવા કૃતનિશ્ચય બને છે. "લીલાવતીનું સ્વામીપણું મૂકી દેતાં પર્વતરાયપણું જશે, કનકપુરની ગાદી જશે, ગુજરાતનું મેાટું રાજ્ય જશે...પુરુષાર્થના પ્રસંગેા જશે, સંકલ્પ કરી મૂકેલી ધારણાએા જશે, જાલકાના મનેારથ જશે, સ્નેહીઓના સંબંધ જશે" આમ જાણતાં છતાં તે નિર્ણય કરે છે અને તેને વળગી રહેવા જોઈતા મનેાબળની મૂડી 'પતિતેાદ્ધારક પ્રભુ'ની પાસેથી માગે છે. 'મનેાદશાની આવી વંટેાળચક્કીઓ'ના નિરૂપણમાં જ જગતભરના

૩૫, ૬૨, ૮૯, ૯૦ જેવામાં સ્વસ્થ ચિંતન પણ શોભતી વાણીમાં રજૂ થયું છે. આ શ્લોકોનો સુઘડ પદ્યબંધ અને સુભગ ભાષા, એમાં યથાવકાશ ચમકતી અલંકાર, કલ્પના, ચિત્રણ, વ્યંજના, ભાવાર્દ્રતા, વગેરે જેવી કવિસંપત્તિ, અને પેલાં બે પદોમાં લયમધુર સંગીત સાથે રસાભિષિક્ત કવિતાનું સધાયેલું મનોહર મિલન તેના સર્જકને સુ-કવિ સિદ્ધ કરે છે. જીવનસખાને આ કૃતિનું અર્પણ કરતાં તેમણે લખેલો શ્લોક ('જે પુષ્પનાં...અર્પિયું') એકલો જ એમને કવિપ્રતિષ્ઠા અપાવે એવો છે. બે સુગેય ઊર્મિકો બાદ કરતાં આ નાટકમાંના કુલ ૧૦૧ શ્લોકોમાં લગભગ વીસેક જુદા જુદા છંદો ને વૃત્તોનો લેખકે ઉપયોગ કર્યો છે; જો કે અનુષ્ટુપનો ઉપયોગ બીજા બધા કરતાં સવિશેષ દેખાય છે. એ બધા શ્લોકોની છંદરચના સુશ્લિષ્ટ અને રમણભાઈની પદ્યપ્રભુતા તથા ભાષાની સફાઈ બતાવી આપનારી છે. કવિ તરીકે રમણભાઈ સ્વસ્થ પ્રકૃતિના અહીં દેખાય છે. ઘણા શ્લોકો સુબોધક વિચારસૂત્રોને સારી ભાષામાં રજૂ કરતા હોવાથી ક્યાંક ટાંકવા કામ લાગે તેવાં સ્વતંત્ર અર્થાન્તરન્યાસી મુક્તકો બની ગયા છે. પણ કોણ જાણે કેમ, રમણભાઈને એકસો એકના આંકડાનો મોહ રહ્યો છે. આથી ભાવ, પ્રસંગ કે પાત્ર કોઈ ન માગે ત્યારે પણ કવિતા હાજર થઈ જાય એવું ઘણા શ્લોકોમાં બન્યું છે. નાટકનાં બે ગીતો નાટકને મધુર ગાયનની સગવડ કરી આપે છે.

નાટકના સંવાદનો ઢાળો એકંદરે સંસ્કૃત નાટકના જેવો જણાય છે. સંવાદમાં રમણભાઈને વરેલી સંસ્કારી, પ્રવાહી અને પ્રૌઢ છતાં સરળ ભાષાનું જ બધે દર્શન થાય છે. હરેક પાત્રના મોંમાંથી નીકળતી ભાષા તેના સ્વભાવ તથા વ્યક્તિત્વને અનુસરતી જ હોય છે, પણ ભાષાનું ધોરણ એક સરખું શિષ્ટ આખા નાટકમાં રહેલું હોવાથી તેમાં વૈવિધ્ય નથી આવી શક્યું અને કેટલીક વાર પાત્રો સાહિત્યની પુસ્તકિયા ભાષા બોલતાં હોય એવું લાગે છે. આમાં વાંક રમણભાઈનો નથી, પંડિતયુગની પ્રણાલિકાનો છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પણ પાત્રોની

મથી; પણ એમાં તો કર્તાને 'લગ્નવ્યવહારમાં સ્ત્રીજાતિનું હિત' કદી ન જોતા આપણા સમાજના પાપનો ભોગ થઈ પડતી તેને બતાવવી હતી.

આ દૃષ્ટિથી જોતાં, નાટકમાંની અકસ્માત, શાપ તથા મૃત્યુની ઘટનાઓ કાવ્યન્યાયનાં સાધન તરીકે યોજાઈ હોવાનું પ્રતીત થશે.

કવિતા : સંવાદ

આ બંને બાબતમાં 'રાઈનો પર્વત' સંસ્કૃત નાટકની હારમાં જઈ ઊભું રહે છે. નાટકની કવિતા સંસ્કૃત નાટકોમાંના શ્લોકો અને મુક્તકોના પ્રકારની અને એકંદરે શિષ્ટ અને રસવાહી છે. વળી એ બને ત્યાં લગી પાત્ર તથા પ્રસંગને અનુસરતી હોય છે. काव्येषु नाटकं रम्यं એ ઉક્તિ અનુસાર નાટકની કવિતામાં ગણતરી થયેલી હોવાથી નાટકમાં 'જ્યાં ભાવ એકાએક એકઠો થઈ જાય છે, જ્યાં વધતો વધતો રસ સમગ્ર થાય છે ત્યાં તે પદ્યમાં–કવિતામાં નીકળી આવે'* તેની સામે સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રે વાંધો લીધો નથી. સંસ્કૃત નાટકના આદર્શને અનુસરતા 'કાન્તા' નાટકમાં જે સર્વાનુભવરસિક દૃશ્ય કવિતા રમણભાઈએ ઉત્સાહથી વખાણી છે તેને જ મળતી આ નાટકની પણ કવિતા છે. જથ્થાદૃષ્ટિએ થોડી પણ સત્ત્વશાળી કવિતા લખી જનાર રમણભાઈને 'રાઈનો પર્વત' પણ ઠીક કવિયશ આપી શકે તેમ છે. આ નાટકના ૪, ૯, ૧૩, ૧૫, ૨૮, ૩૦, ૩૪, ૪૦, ૪૮, ૫૩, ૫૮, ૬૫, ૬૭, ૮૧, ૮૩, ૮૪, જેવા કેટલાક સારા શ્લોકોમાંની કવિતાનો તેમજ 'રસ સુખકર ઘન શો વરસી રહ્યો' એ તથા 'વિનવું, માર્ગ કરો ! વહે મુજ નાવ' એ બે સુંદર ભાવવાહી પદોનો એમાં નોંધપાત્ર હિસ્સો ગણવો જોઈએ. એમાં શ્લોક ૨૮, ૫૬, ને ૬૫ માંનાં અનુક્રમે સૂર્યાસ્ત, ચંદ્રોદય અને પ્રભાતોદયનાં સુંદર પ્રકૃતિવર્ણન કાવ્યદૃષ્ટિએ આકર્ષક છે. પાત્રોનાં હૃદ્ગત સંવેદનોને શ્લોકો ૯, ૪૦, ૪૮, ૮૧, ૮૩–૮૪ જેવામાં સારી કાવ્યમય અભિવ્યક્તિ મળી છે. શ્લોકો ૪,

* 'કવિતા અને સાહિત્ય' પુ. ૧, પૃષ્ઠ ૪૪.

જાલકા અને લીલાવતીનાં મૃત્યુ સિવાય વિશેષ કરુણ અંશ કર્તાએ નથી ઉમેર્યો. નાટકમાં એમ તો શૃંગાર-રસ પણ આવે છે, પરંતુ એ ઉત્કટ નહિ પણ સૌમ્ય છે. તેમાં કલ્યાણકામ અને સાવિત્રીદેવીના પ્રૌઢવયી સાત્ત્વિક નિર્મળ સ્નેહયોગના તેમજ દુર્ગેશ તથા કમલાના નવપરિણયની તાજગી, મસ્તી અને વેગના નિરૂપણ કરતાં જગદીપ અને વીણાવતીના મુગ્ધ અને 'ન યુક્તિઓમાં ભળી કાન્તિ જેની' એવા નવોદિત પ્રેમનું નિરૂપણ વિશેષ વિસ્તારથી કરવામાં આવ્યું છે. એ પ્રેમનો આરંભ, વિકાસ અને પરિણતિ નાટકના ખપ પૂરતાં કર્તાએ શિષ્ટ રીતે નિરૂપ્યાં છે. એને માટે અત્યારના નાટકકારો જેને અવશ્ય ઝડપી લેતાં ચૂકે નહિ એવી તક હતી છતાં, રમણભાઈએ લીલાવતી અને રાઈના મિલન વેળા વિકાર કે ગલીપચી કરાવે તેવા શૃંગારને, જરાય પેસવા દીધો નથી. ત્રીજો પણ એક ગૌણ રસ નાટકને યથાશક્તિ પોતાની સેવા અર્પે છે. તે છે રમણભાઈની ફાવટનો હાસ્યરસ. સુધારક અને આસ્તિક રમણભાઈ જો નાટકના નેપથ્યમાં છૂપા રહેતા નથી તો હાસ્યકાર રમણભાઈ કેમ અછતા રહે? તેમણે હાસ્યને ખાતર વંજુલને તો રોક્યો છે જ, પણ બીજે સ્થળે પણ અન્ય પાત્રોદ્વારા રમૂજ ફેલાવી છે. પેલા ગોર અને યજમાન સાથે કલ્યાણકામનો સંવાદ થાય છે ત્યાં, રાઈની નગરચર્યા વેળા બાવાજી તથા દર્પણસંપ્રદાયવાળાની વાતચીતમાં, અને અંતિમ પ્રવેશમાં ભર રાજસભામાં શીતલસિંહ અને મંજરીના પરસ્પર ગાલિપ્રદાનમાં કર્તાની વિનોદવૃત્તિનો જ ચમત્કાર જોઈ શકાશે. હાસ્યને વ્યર્થ ટીખળ માટે નહિ યોજતાં સંસારસુધારાના વિશિષ્ટ ઉદ્દેશને રમણભાઈએ એની સાથે ખૂબીથી સાંકળી લીધો છે તે ધ્યાનમાં રાખવું ઘટે.

આ પ્રમાણે શૃંગાર, હાસ્ય અને કરુણ, એ ત્રણે રસોને નાટકકારે યથાવકાશ સ્થાન આપ્યું છે. સાત અંકના નાટકમાં એમ ન થયું હોત તો તો નાટક થકવત. અદ્‌ભુતનું તત્ત્વ પણ તેમાં આવી શકત, પણ કમળપૂજાના દૃશ્યને બનાવટી બનાવી તેમજ લીલાવતીના શાપની તાત્કાલિક

અસરનો જાલકાના વાક્ય દ્વારા ખુલાસો આપી એ બંને ઘટનામાં અન્યથા આવી શક્ત તે ચમત્કારના તત્ત્વને કર્તાએ કાઢી નાખ્યું છે. અર્વાચીન યુગના રમણભાઈ જેવા બુદ્ધિપ્રધાન પુરુષને કમળપૂજાના મધ્યકાલીન ખ્યાલની કાર્યસાધકતા પર શ્રદ્ધા ન જ હોય. આથી એ ચમત્કારનું તથા એ જેના પાયા પર ઊભો છે એ પુનર્જન્મનું તત્ત્વ ઉડાવી દઈ તેમણે બુદ્ધિગ્રાહ્ય નિરૂપણ એનું કર્યું છે. આમ નાટકમાં એકથી વધુ રસ આવે તો છે, પણ સમગ્રપણે તેમાં શાન્તનો પ્રભાવ વર્તાય છે. સ્વસ્થ પ્રકૃતિના રમણભાઈની નાટ્યકૃતિ એવી જ બને તે સમજી શકાય તેવું છે. શાન્ત રસની એને રસાવહ બનાવી નિષ્પત્તિ સાધવી સુકર નથી. રમણભાઈ એ સાધી શક્યા છે એ તેમની સિદ્ધિ ગણાય.

તખ્તાલાયકી

नाटयं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् એમ કહેવામાં આવ્યું છે તે તેની અભિનેયતાને કારણે. નાટકનું મૂળ પ્રયોજન જ દૃશ્ય અભિનયપ્રયોગનું. એની કૃતાર્થતા એ ભજવાય તેમાં છે. તેથી કોઈ પણ નાટ્યકૃતિનું પૂરું મૂલ્યાંકન તેની તખ્તાલાયકીને લક્ષમાં લીધા વિના કરી શકાય નહિ. આ નાટકની તખ્તાલાયકી (Stageability) કેવી છે? રમણભાઈનો રંગભૂમિ ઉપર ભજવી શકાય તેવું શિષ્ટ નાટક લખવાનો સંકલ્પ તો કળાઈ આવ્યા વિના રહેતો નથી. એમના 'ગુજરાતી નવલકથા ને નાટકો' અભ્યાસલેખમાં પોતાના જમાનામાં રંગભૂમિનાં નાટકોની અશિષ્ટ અસંબદ્ધ 'કોમિકો,' વન્સમોરની અસ્વાભાવિક રીત, વગેરે અનિષ્ટ પ્રથાઓ સામે તેમણે ફરિયાદ કરી છે. એવાં બધાં પ્રવર્તમાન દૂષણોથી મુક્ત એવી ગભીરાશયી શિષ્ટ નાટ્યકૃતિ ગુજરાતને આપવાના હેતુથી પોતે આ નાટક લખ્યું જણાય છે. આથી, માત્ર શ્રાવ્ય કે વાચ્ય શિષ્ટ સાહિત્ય-નાટક નહિ, પણ રંગભૂમિ પર સુખેથી ભજવી શકાય એવી કૃતિ આ નાટકને બનાવવાની તેમની દૃષ્ટિ રહી છે. પણ આપણે ત્યાં દુર્ભાગ્યે એવી અનિષ્ટ સ્થિતિ પ્રવર્તતી હતી કે

જેટલે અંશે નાટક શિષ્ટ સાહિત્યકૃતિ બને તેટલે અંશે ધંધાદારી રંગભૂમિ માટે એની અભિનયયોગ્યતા ઓછી લેખાય. એનાં કારણો ચર્ચવાનું આ સ્થળ નથી. જો આપણી રંગભૂમિ વધુ શિષ્ટ નાટકોને સત્કારી શકી હોત તો આ ‘ રાઈનો પર્વત ’ એકંદરે એવું નાટક નથી કે તે તેની ઉપર સાવ નિષ્ફળ નીવડે. પણ શિષ્ટ નાટકો અને આપણી રંગભૂમિ વચ્ચે સહકાર ન હોવાથી જેમ બીજાં અનેક શિષ્ટ નાટકોને તેમ ‘ રાઈનો પર્વત’ને પણ ધંધાદારી રંગભૂમિ પર ઊતરવાની એક અપવાદ સિવાય બીજી તક મળી જ નથી. અવૈતનિક રંગભૂમિ પર એ કોઈ કોઈ વાર ભજવાયું છે ખરું. પણ પ્રયોગોથી વિશેષ કીમત એની ગણાય નહિ.

વાચન પરથી તેની અભિનયયોગ્યતાને તપાસતાં આ નાટકમાં તેની દૃશ્યતાને પોષે એવી ઘણી સામગ્રી ગોઠવેલી જોઈ શકાય છે. અંધારી રાતે જાદુગરણના વેશમાં દેખાતી જાલકા, શબ્દવેધી તીરથી પર્વતરાયનું થતું મૃત્યુ, રાઈની નગરચર્યાનાં દૃશ્યો, રાઈ અને લીલાવતીનું મિલન, જાલકા અને લીલાવતી વચ્ચેનું ઉગ્ર વાગ્યુદ્ધ, વંજુલની હાસ્યોત્પાદક વાતો, વીણાવતીનો રાઈએ કરેલો બચાવ તથા તેના આવાસમાં સંકેત મુજબ ઝાડ પરથી કૂદીને રાઈનું જવું, અમૃતદેવીની મૃત્યુશય્યાનું દૃશ્ય, શીતલસિંહ–મંજરીના કાવતરાનો લીલાવતી સ્ફોટ કરે છે તે દૃશ્ય તથા અંતિમ દૃશ્ય–આ સર્વ સામગ્રી રંગભૂમિયોગ્ય ને અભિનયપોષક છે. આવાં અભિનયાનુકૂલ તત્ત્વો આ નાટકમાં હોવા છતાં તેને કેટલાક ફેરફાર સહિત ભજવવાનો પોતે કરેલો પ્રયાસ મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળીને ધંધાની દૃષ્ટિએ બહુ સફળ લાગેલો નહિ. એમાં સ્ટંટો અને પ્રચલિત નાટકોથી ટેવાઈ ગયેલા પ્રેક્ષકસમુદાયની આવા શિષ્ટ પ્રયોગ પ્રત્યે પ્રથમ જણાતી ઉપેક્ષાવૃત્તિનો હિસ્સો ઘણો હશે, છતાં નાટકની અંતરંગ કચાશો પણ જવાબદાર હોવી જોઈએ. એક બનાવ પછી બીજો આવ્યો જ છે એવી ચિત્રપટના જેવી ઝડપી તો નહિ, પણ રંગભૂમિ માગે તેટલા પૂરતી ત્વરિત પ્રસંગપરંપરા અને કાર્યવેગ રંગભૂમિનાં નાટકોને માટે ખાસ આવશ્યક, જે આ નાટકમાં એટલા પ્રમાણમાં

નથી. વળી સ્વાભાવિક, વ્યક્તિત્વદ્યોતક, જીવન્ત, આવેશોત્કટ વાર્તાલાપ જ રંગભૂમિ પર પ્રેક્ષકોને ખેંચી રાખે; તેને સ્થાને અહીં આગળ જોયું તેમ સંવાદોની ભાષા શિષ્ટ અને સાહિત્યની ભાષા જેવી બની જતી હોવાથી મોળી લાગે છે. વળી કેટલાક પ્રવેશો અને તેમાંના સંવાદો લંબાઈ જતાં રંગભૂમિ પર તેની રજુઆત પ્રેક્ષકોને કંટાળાવે. ઘડી ભર ' No passion, nodrama' એ એક નાટયવિદ્‌ના કથનનું સત્ય આવી કૃતિઓ દ્વારા સમજાય છે; તો તરત એ વિચાર પણ આવીને ઉભો રહે છે કે સંસ્કૃત નાટકના પ્રેક્ષકવૃંદ આગળ આ નાટક સારું જાય.

પણ તખ્તાલાયકીને નાટકનો એકમેવ માનદંડ બનાવવી જરૂરી નથી. રંગભૂમિ ઉપર ભજવી ન શકાય એવી, પણ નાટકના ઢાળામાં ઢાળેલી, સત્ત્વશાળી સાહિત્યકૃતિઓનો પણ એક માનપાત્ર વર્ગ હોય છે એ સ્વીકારવું જોઈએ. વાચક પોતાની કલ્પનાની રંગભૂમિ ઉપર એને ભજવી શકે અને એનો આનંદ માણી શકે તોય એના સર્જકની કૃતાર્થતા ઓછી ન થાય. ગુજરાતી ભાષાના એવા એક સુવાચ્ય શિષ્ટ સાહિત્ય–નાટક તરીકે તો ' રાઈનો પર્વત 'ની ગુણવત્તા કોઈ રીતે ઓછી નથી.

અશિષ્ટ નાટયકૃતિ

સાહિત્યકાર રમણભાઇ એટલે નાટકકાર, કવિ અને હાસ્યલેખક રમણભાઈ. વ્યક્તિ રમણભાઈ એટલે નીતિપ્રેમી આસ્તિક પ્રાર્થનાસમાજી અને સંસારસુધારાના એમના સમયના અગ્રણી વિચારનેતા. 'રાઈનો પર્વત' સ્વ. આનંદશંકર ધ્રુવે જેમને ' સકલ પુરુષ ' કહી બિરદાવ્યા છે એવા રમણભાઈના સમૃદ્ધ વ્યક્તિત્વનાં આ પાંચે સ્વરૂપનું એક સાથે દર્શન કરાવે છે. એ પાંચે સ્વરૂપનું આગળ જોયું તેમ એ સહિયારું સર્જન છે. એની પહેલાં ગુજરાતી ભાષામાં નાટક નામ ધરાવતી રચનાઓ અનેક થઈ છે, પણ સાચા નાટયગુણવાળી રચનાઓ તેમાં વિરલ જ હતી. ગઈ સદીના ઉત્તરાર્ધથી શરૂ થયેલ ગુજરાતી નાટક ભવાઈની અસરને

ખંખેરતું જઈ સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટક ઉપર અનુસરણ માટે નજર રાખી પ્રગતિ કરતું હતું. 'રાઈ નો પર્વત'નાં પુરોગામી નાટકો એ કાળની નીપજ છે. નવલરામનું 'વીરમતી', રણછોડભાઈનું 'લલિતાદુઃખદર્શક', ગણપતરામ ભટનું 'પ્રતાપ' અને મણિલાલ દ્વિવેદીનું 'કાન્તા' આ ચાર કૃતિઓ જ એ ગાળાના ગુજરાતી નાટકસાહિત્યમાં કંઈક નોંધપાત્ર ગણાય. નાટકની પ્રારંભિક દશાને સહજ એવી કોઈ કોઈ ઊણપો તો એમાંય ખરી. એમાં વસ્તુસંકલન, પાત્રવિધાન, સંવાદ, ઇ. નાટકનાં આવશ્યક અંગોની બાબતમાં વિશેષ સંતોષ આપે તેવું તો એક 'કાન્તા જ. એ નાટકને ચીલે જઈ સંસ્કૃત અને શેકસ્પિયરની નાટ્યપ્રણાલીઓને અનુસરતું આ નાટક તેની પહેલાંના ૭ દાયકાનાં બધાં પુરોગામી ગુજરાતી નાટકો કરતાં, તેમ 'કાન્તા' કરતાં પણ, વિશેષ સત્ત્વશાળી છે.

છેલ્લા પાંચ દાયકામાં ગુજરાતી નાટક સંસ્કૃત નાટકની પ્રણાલિકા મૂકી પાશ્ચાત્ય નાટકની પ્રણાલિકા તરફ ઉત્તરોત્તર વિશેષ પ્રમાણમાં ઢળતું ગયું છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં લાક્ષણિક કવિતાઈ ભાવનાપ્રધાન નાટ્યસર્જનો, પાશ્ચાત્ય ત્રિઅંકી અને નાનાં ગદ્યનાટકોના સ્વરૂપનાં શ્રી મુનશી અને શ્રી. ચંદ્રવદન મહેતા જેવાનાં ગંભીર અને પ્રહસનાત્મક નાટકો, બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, પ્રાણજીવન પાઠક અને ભારતીદેવી જેવાંનાં ઇબ્સન-શૈલીનાં વિચારલક્ષી સંવાદપ્રધાન નાટકો, શ્રી ઉમાશંકર જોશી, શ્રી જયંતિ દલાલ, શ્રી દુર્ગેશ શુક્લ, શ્રી ચુનીલાલ મડિયા, શ્રી શિવકુમાર જોશી જેવાનાં એકાંકી નાટકો, અને બીજા કેટલાકોનાં બાળનાટકો, સંગીતનાટકો, રેડિયો-રૂપકો, એમ ઘણા નવા નાટ્યપ્રકાર 'રાઈ નો પર્વત' પછી આપણે ત્યાં સર્જાયા છે, જેણે ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને જથ્થા ને ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ કરવામાં ઠીક ફાળો આપ્યો છે. એમાં નાટકનું બાહ્ય કલાવિધાન સુરેખ ને સચોટ બન્યું છે, વાસ્તવાલેખન વધ્યું છે, સંવાદની ચબરાકી અને જીવન્તતા આવી છે, પ્રયોગશીલતા અને રંગભૂમિદૃષ્ટિ પણ વધતી ચાલી છે. આમ છતાં આંતરિક સામગ્રીની બાબતમાં 'રાઈ નો પર્વત' જેવાં પક્વતા, ગરવાપણું અને શિષ્ટોન્નતતા

તેની પછીનાં નાટકોમાં વિરલ જ દેખાય છે. બાહ્ય ચમકમાં ‘ રાઈનો પર્વત ’ અનુગામી ગુજરાતી નાટકો આગળ કદાચ ઝાંખું પડશે, પણ તેના આંતર સત્ત્વથી તે એ બધાંના મોટા ભાગને ઝાંખો પાડે તેમ છે. ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના એક સીમાચિહ્ન જેવું સ્વસ્થ (Classical) શૈલીનું આ નાટક ગુજરાતી સાહિત્યની એક મૂલ્યવાન ચિરંજીવ પ્રશિષ્ટ કૃતિ (Classic) બની ગયું છે.

એવા આ નાટકે વાજબી રીતે જ ગુજરાતના સંમાન્ય વિદ્વાનો ને વિવેચકોને પોતાના પ્રશંસકો બનાવ્યા છે. સ્વ. નરસિંહરાવે ‘ઈ. સ. ૧૯૧૪ની સાલનાં બે નવાં ગુજરાતી નાટકો ’ એ મથાળા નીચે ‘ વસંત ’માં પોતે આરંભેલી લેખમાળાના પહેલા મણકામાં ‘જયા અને જયન્ત ’ની સાથે આ નાટકને ‘ અપૂર્વ ’ એ વિશેષણથી નવાજી, તેને ગુર્જર સાહિત્યના નભોમંડળમાં અસાધારણ દીપ્તિથી દીપી નીકળનાર નાટક કહ્યું છે. ‘ રાઈનો પર્વત ’ વિશે તેઓ લખી શક્યા નહિ, નહિતર એની વિશેષ પ્રશસ્તિ તથા વિવેચના આપણને એમની પાસેથી મળત. શ્રી. નરહરિ પરીખ, શ્રી. હિંમતલાલ અંજારિયા, શ્રી. રામનારાયણ પાઠક, શ્રી. વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, આદિ વિદ્વાનોએ પણ એની ખૂબીઓ ને કોઈ કોઈ કચાશોની સમાલોચના ઉત્સાહથી કરી છે, જે સરવાળે આ નાટકનું સામર્થ્ય જ બતાવે છે. જેના કલાવિધાનની એકાદ–બે કચાશો બતાવો તોપણ એને ઢાંકી દેતી જેની ગુણસમૃદ્ધિનો મુક્તકંઠે સ્વીકાર કરવો જ પડે, એમ કડક વિવેચના ખમી પોતાના ગુણબળે ટટ્ટાર ઊભું રહી શકે તેવા આ નાટકના ઉલ્લેખ કે નોંધ વિના ગુજરાતી નાટકનો ઇતિહાસ અધૂરો જ ગણાશે. વસ્તુસંકલના, પાત્રનિરૂપણ, સંવાદ, ઉદ્દિષ્ટ પ્રયોજનનો વણાટ—આ સર્વમાં પ્રશસ્ય કૌશલ બતાવનાર રમણભાઈએ આ ઉપરાંત કોઈ બીજું નાટક ‘હાસ્યમંદિર’માંનાં સંવાદ–નાટિકા સિવાય લખ્યું નથી. એ રીતે ‘કરણઘેલો’ના લેખકની માફક તે એક જ સંગ્રામના સંગ્રામજિત્ વીર (Hero of one battle) રહ્યા છે. આ વિચારતાં મણિલાલ

દ્વિવેદી માટે તેમણે 'કાન્તા'ને અનુલક્ષીને લખેલું વાક્ય જ, તેમાં 'મણિલાલ' ને ઠેકાણે 'રમણભાઈ'એ શબ્દ મૂકી, ખુશીથી વાપરી શકાય: 'પોતાની શક્તિને અનુકૂળ આ માર્ગ મૂકી દઈ રમણભાઈએ જેટલો પોતાની કીર્તિને તેટલો જ ગુજરાતી ભાષાને અન્યાય કર્યો છે.'* પણ સાહિત્યમાં જથ્થો નહિ, મૂલ્યવત્તા જ મપાય. 'રાઈનો પર્વત' એ રીતે રમણભાઈની 'એકે હજારાં' જેવી યશોદાયી ચિરંજીવ કૃતિ છે.

---

* 'કવિતા અને સાહિત્ય'-પુ. ૧. પૃ. પર.

'કલાપી' અને તેની કેકા

'મોરલો મરતલોકમાં આવ્યો;
મોરલા, એવડાં તે રૂપ ક્યાંથી લાવ્યો ?'

ઝીણું જુઓ તો હરેક સાહિત્યકાર અને કલાકાર તેનાં સર્જનમાં છુપાયેલો દેખાય, વિશ્વનો પરમ સ્રષ્ટા તેના સર્જનમાં અંતર્હિત હોય છે તેમ. કવિ જેવા સૂક્ષ્મ સંવેદનતંત્રવાળા જીવો માટે આ સવિશેષ સાચું છે. એમના કવિજીવનને ઘડનાર અને એમની હૃદયવીણામાંથી કાવ્યસૂરો ગુંજાવનાર ઘટનાઓ કે અનુભવો પૂરતો એમનાં બાહ્ય જીવનનો અને તેમનાં સ્વભાવ, સંસ્કાર, કવિમાનસ, જ્ઞાનસંપત્તિ, જીવનદૃષ્ટિ, વગેરેને સમાવિષ્ટ કરતા એમના આંતર વ્યક્તિત્વનો પરિચય એમની કવિતાના અભ્યાસ માટે આવશ્યક ગણાય. તેમાંય 'કલાપી' તો એક એવા કવિ છે. જેમની કવિતાના શબ્દોને સ્પર્શો એટલે તમે એમના હૃદયને જ સ્પર્શો છો. એમની ઘણી કવિતાનું ઉદ્ગમસ્થાન એમનું જીવન છે. એમની કવિતા યથાર્થ રીતે સમજવા અને આસ્વાદવા એમનું જીવન જાણવું આથી અનિવાર્ય બને છે.

'કલાપી' એ કવિનામથી જ વિશેષ પ્રસિદ્ધ આ લોકપ્રિય કવિનું ખરું નામ સુરસિંહજી. સૌરાષ્ટ્રના એક ચોથા વર્ગના સંસ્થાન લાઠીના તે ગોહિલવંશી ક્ષત્રિય ઠાકોર હતા. દુનિયામાં સાહિત્યવિલાસી રાજાઓ ઘણા થયા છે, પણ પોતે જ કવિ અને સાહિત્યસર્જક હોય એવા રાજાઓની સંખ્યા અતિ નાની છે. એ નાની સંખ્યામાં એકનો

સાધના શરૂ થઈ. વસ્તુતઃ કાશ્મીરના પ્રવાસના એમણે જોષી માસ્તરને લખેલા વર્ણનથી પ્રવાસકાળમાં જ એનો આરંભ થઈ ચૂક્યો હતો. કૉલેજમાં એમને મળેલા શિક્ષણે નહિ, (એ તો એમના કહ્યા મુજબ નામનું જ હતું), પણ શ્રી. જાની અને જોષી એ બે સાહિત્યરસિક ખાનગી શિક્ષકોના સંપર્કે તેમ જ પોતાની જિજ્ઞાસાએ પોષેલા વાચનશોખ અને પ્રગટાવેલા સાહિત્યરસે આને માટે એમને તૈયાર કર્યા હતા. એથી જ તો આંખના ખીલે વાંચવું અશક્ય કર્યું ત્યારે વાંચી સંભળાવનાર રાખીને પણ અઢારની ઉંમરે તો એમણે, પોતે ગોવર્ધનરામને આત્મપરિચય આપતાં લખ્યું હતું તેમ, ગુજરાતી ભાષાનાં લગભગ બધાં શિષ્ટ પુસ્તકો વાંચી નાખ્યાં હતાં! ત્યારબાદ, પ્રેમ અને તત્ત્વજ્ઞાન પ્રત્યે હૃદયનું વિશેષ વલણ હોવાથી આગલાને માટે સંસ્કૃત અને પાછલાને માટે અંગ્રેજીનું વાચન એ વધારતા ગયા. એ રીતે ઉર્દૂનો પણ અભ્યાસ એમણે આદર્યો. ગઈ સદીના અંગ્રેજ રોમેન્ટિક કવિઓ શેલી, કીટ્સ, વર્ડ્ઝવર્થ, આદિની કવિતાનું પરિશીલન એમણે શ્રી. જોષી અને પછી સાહિત્યરસિક મિત્રોની સહાયથી રસપૂર્વક કરવા માંડયું. વિદ્યાર્થી મટયા પછી એમણે આમ અંગ્રેજી કવિતા અને પાશ્ચાત્ય તત્ત્વચિંતકોનો અભ્યાસ કેવા રસથી એમના અકાળે આથમી ગયેલા આયુષ્યના અંત લગી જારી રાખેલો, એ એમના પત્રો બતાવે છે. એમના આવા વાચનપરિશીલને એમનામનમાં સાહિત્યનું ઊંચું ધોરણ આંકી આપ્યું અને એમના લખાણમાં ચિંતનનું તત્ત્વ આણ્યું એમ કહી શકાય. આવા વાચન–મનનની સાથે એમની સાહિત્ય-સિસૃક્ષાએ એમની કલમને પણ ચાલતી કરી. કાશ્મીરના પ્રવાસના વર્ણનમાં તેમ જ મિત્રમંડળને લખાતા પત્રોમાં એમનું ગદ્ય બહુધા સરલમધુર રહી ક્યારેક 'કાદંબરી'–શૈલીના અખતરા કરવા લાગ્યું અને ઈ.સ. ૧૮૯૦માં પત્ની પરના પત્રમાં મોકલવા કવિતા લખાવી શરૂ થયેલી, તે ઈ.સ. ૧૮૯૨ થી અનુવાદ અને અનુકરણ વચ્ચે મૌલિક સર્જનને પંથે ચડી.

ઈ. સ. ૧૮૯૫માં સુરસિંહજી સગીર મટતાં લાઠીનું રાજ્ય એમને સોંપાયું. આમ થતાં એક એવી વ્યક્તિ રાજા બની, જેને એ પદની

અંતરમાં સ્પૃહા તો શાની હોય, પણ એક પ્રકારનો ચોખ્ખો અણગમો ને વિરક્તિ હતાં. પૂર્વસંચિત અનુસાર કોઈ સંન્યાસીનો જીવ રાજવીના ખોળિયામાં આવી વસ્યો હોય તેમ, કે એમના 'જાલંધર અને ગોપીચંદ' એ સંવાદમાંના ગોપીચંદનો જ જીવાત્મા વાસનાના નિતાન્ત નિર્મૂલન પહેલાં તેને છેલ્લી વારની ભોગવી લઈ ખપાવી નાખવા જાણે આવ્યો હોય અને ત્યાગના પૂર્વસંસ્કારના પ્રાબલ્યથી રાજપદનો સહજ અણગમો દેખાડતો હોય તેમ, રાજા બન્યા પહેલાં તો એ પદના ત્યાગના વિચાર તરુણ સુરસિંહજીને આવતા હતા! માતાના મૃત્યુ પછી, ચૌદ વર્ષની વયે, રાજ્ય છોડી જંગલમાં જઈ રહેવાની વૃત્તિ આ રાજકુમારને જાગી હતી! પછી ત્રણ વર્ષે કાશ્મીરનાં નિસર્ગશ્રી વચ્ચે અને પ્રિયાનો ઉત્કટ વિરહ અનુભવતાં અનુભવતાં પણ આ વૃત્તિનું દબાણ એમણે કેવું તો અનુભવેલું, તે રમા પરનો તેમનો એક પત્ર બતાવે છે. આ વૃત્તિ ત્યારપછી પણ કેટલોક સમય ચાલ્યાનું મણિલાલ દ્વિવેદી પરના એમના આરંભના પત્રો જણાવે છે. એક બાજુથી રાજપદના પિંજરમાંથી છટકવા અંતરમાંના વિરક્ત કવિનો ફડફડાટ, બીજી બાજુ પોતે રાજા થવા યોગ્ય નથી એમ પોતાની જાતને ઓળખતાં છતાં પ્રજા પ્રત્યેના પ્રાપ્ત ધર્મમાંથી પોતાના સુખ માટે છટકી જવાની અનિચ્છામાં મૂર્ત થતી કર્તવ્યનિષ્ઠા, આ બે વચ્ચેથી માર્ગ કાઢવા આતુર એ જુવાને પંડિત મણિલાલ ન. દ્વિવેદીનું માર્ગદર્શન યાચ્યું, જે એને એના મનનું સમાધાન થાય તેમ જ એને એના રાજા તરીકેના ખરા કર્તવ્યમાં પ્રેરે, એવું મળ્યું પણ ખરું. એથી જ એમણે 'એ વેશ હું ભજવી શકીશ નહિ' એમ કહેતાં કહેતાં પણ શકય તેટલી કર્તવ્યનિષ્ઠાથી રાજવીધર્મ બજાવવાનું આરંભી દીધું. વૈરાગ્યવૃત્તિ થોડા વખત પૂરતી દબાઈ ગઈ. 'થોડા વખત પૂરતી' એટલા માટે કે આગળ જોઈશું તેમ એમના અવસાનના વર્ષમાં તે ફરીથી બમણા વેગથી ઊપડી હતી.

પરંતુ રાજ્યસત્તા અને રાજવૈભવ માટે અંતરમાં વિરક્ત એવા આ રાજવીના હૈયામાં વૈરાગ્ય સાથે એવો જ ઉત્કટ રાગ પણ ટીખળી

વિધિએ ઘોળીને ભેળવ્યો ! એને પરિણામે, ' રાગ ને ત્યાગની વચ્ચે હૈયું એ ઝૂલતું હતું ' એ ભરત માટેની એમની પંક્તિ એમને જ લાગુ પાડી શકાય એમ બન્યું છે. એ રાગે એમના હૃદયને ઉત્કટ વિરહાનુભવ કરાવ્યો. એનું પાત્ર કે નિમિત્ત બની શોભના. શોભના તે રોહાવાળાં રાણી રાજબાની દાસી મોંઘી. તેનો આ રસિક કવિ-જીવના જીવનપંથમાં પ્રવેશ થયો લગ્ન બાદ રાજબા (રમા) જોડે તે લાદી આવી ત્યારે. એ ઊઘડતી કળી જેવી છસાત વર્ષની બાલિકાનો મધુર–નિર્મળ નમણો ચહેરો પંદર વર્ષના રાજકુમારના હૈયામાં જાણે કોઈ પૂર્વભવની પ્રીતને બળે પ્રથમ દર્શને જ કાયમ માટે પેસી ગયો. જુવાન રાજકુમારનું હૃદય એ બાલિકા ઉપર વાત્સલ્યનો અભિષેક કરી રહ્યું. એણે તેની ભાષા સુધારી અને તેને ભણાવવા માંડી. કાશ્મીરના પ્રવાસમાં પણ રમા પરના પત્ર સાથે તેના પર ટૂંકા પત્ર લખતા રહી તેના ભણતરને ઉત્તેજ્યું. પ્રવાસેથી પાછા ફર્યા બાદ સહવાસ વધતાં સુરસિંહજીએ તેનાં સંસ્કાર અને સમજણ એવાં વધાર્યાં કે પોતે ' સરસ્વતીચંદ્ર ' અને ' સ્નેહમુદ્રા ' તેની સાથે બેસીને વાંચ્યાં. એ વાચને તેને સહૃદયતાથી રડાવી, એથી તો એમનો ભાવનાશાળી રસિક કવિજીવ ખૂબ હરખાયો. સહવાસ તેમ જ એ બાલાનું વય ને કાંતિ વધતાં સુરસિંહજીનો તેના પ્રત્યેનો વાત્સલ્યભાવ અકલિત રીતે ઊગતા પ્રણયભાવમાં પલટાયો અને દાસી મોંઘી એમની હૃદયરાણી ' શોભના ' બની. પ્રણયભાવે ઉત્કટ અનુરાગનું સ્વરૂપ પકડતાં એમના હૈયામાં તોફાન શરૂ થયું.

રાજ્યત્યાગના વિચારે જન્માવેલો અંતઃક્ષોભ શમ્યો ન શમ્યો, ત્યાં આ નવપ્રણયે એનાથી વધુ તીવ્ર મંથન અંતરમાં ઊભું કર્યું. આ મંથન પ્રગટાવ્યું રમા પ્રત્યેના પ્રેમે અને વફાદારીની તેમ જ નીતિની ભાવનાએ. એનાથી પ્રેરાઈ પ્રથમ શોભનાને અંતરમાંથી કાઢી નાખવા તેમણે યત્ન કર્યા, પણ હૃદયનું ખેંચાણ બલવત્તર હતું. રમા આ પ્રેમને અનુમતિ આપે તો ' હૃદયત્રિપુટી ' રચવા તેને સમજાવવાના પ્રયાસ પણ સફળ થયા નહિ. જુવાન રાજવીના જીવનમાં પ્રણયલક્ષી સંસ્કૃત નાટક–નાયિકાઓનું જાણીતું વસ્તુ ભજવાયું અને એ

બન્યા એના દક્ષિણ નાયક. પણ અન્તે પટરાણી જ રાજાની નવપ્રેયસીનો હાથ રાજાના હાથમાં મૂકે એવું અહીં બન્યું નહિ. 'ચાહું છું તો ચાહીશ બેયને હું' એ પતિની ભાવના રમાને માન્ય ન થઈ. શોભનાને તેની કોમના એક જુવાન સાથે પરણાવી દેવાયાથી પણ આ પ્રકરણ પતી ગયું નહિ. ઊલટું, સુરસિંહજીનું હૃદય બેવડા વેગથી શોભનાને ઝંખવા ને તેને સારુ ઝૂરવા લાગ્યું.

રાજસત્તા હાથમાં આવ્યા પછી રાજ્યવહીવટ, તેને અંગે 'શાંતિ-પર્વ'નું ને 'પિનલ કોડ' જેવા કાયદાઓનું વાચન, સાહિત્યકીય વાચન, કાવ્યલેખન, સ્નેહી મિત્રો સાથેનો કાવ્યો સંબંધી તેમ જ અંગત પત્ર-વ્યવહાર, સંસ્કૃતનો અભ્યાસ, સિતાર ને બીનની વાદનકલાની પ્રારંભિક તાલીમ, ટૂંકા પ્રવાસ, વ્યાયામ, વગેરે પ્રવૃત્તિઓમાં સમય રોકનાર રાજા સુરસિંહજી અંતરમાં આ લગન અને તેની જલનથી પીડાતા હતા, એ તો એમનાં એ સમયનાં કાવ્યો અને મણિલાલ દ્વિવેદી અને 'કાન્ત' પરના એમના હૈયું ઠાલવતા પત્રો દ્વારા જ આપણને જાણવા મળે છે. ગુરુ જેવા મણિલાલ અને સહૃદય સ્નેહી જેવા 'કાન્ત' પાસે હૈયાની આ ગુપ્ત નાજુક વાત મૂકી તેમનું માર્ગદર્શન મેળવવા જતાં તેમની પાસેથી મળેલી સલાહ પણ હૃદયમાંથી શોભના માટેની ઉત્કટ આસક્તિ ઉખેડવામાં કામ ન લાગી. એ આસક્તિ હઠાવવા જાતને બોધ આપવા લખેલાં 'બિલ્વમંગલ' અને 'ભરત' જેવાં કાવ્યોએય એ હેતુ સાર્યો નહિ. ત્રણેક વર્ષ આવો અંતસ્તાપ અનુભવ્યા બાદ આખરે ઈ. સ. ૧૮૯૮માં હૃદયના વધી ગયેલા વેગે, તેમજ શોભનાની એના પતિને ત્યાંની અસહ્ય સ્થિતિના અને તેની પ્રત્યે પોતાની ફરજના ભાને તેને એ દુઃખમાંથી ઉગારવા સુરસિંહજીને કૃતસંકલ્પ બનાવ્યા. શોભના પોતાને એ જ ભાવથી ચાહતી હશે કે કેમ, તેના પતિથી ફારગતી લેવ-ડાવી તેને પરણવાના પોતાના પગલાની રમા પર તથા પ્રજા પર શી અસર થશે એ, અને શોભનાનાં સંબંધીઓ તથા પોલિટિકલ એજન્ટ આદિને લગતા અન્ય વ્યવહારુ પ્રશ્નોના વિચારો પણ અંતરને ડહોળી

વર્ષની ભરજોબન અવસ્થામાં, એમના પ્રશંસકોને 'શું હ્હાણું કાળની મળી બસ એટલી જ?' એ એમની જ પંક્તિનો સખેદ સનિઃશ્વાસ ઉદ્‌ગાર કરતા કરી મૂકે એ રીતે, એ અકાળ અવસાન પામ્યા!

રાજા, પતિ, પ્રણયવીર અને કવિ તરીકે છવ્વીસ વર્ષના ટૂંકા આયુષ્યમાં સમૃદ્ધ જીવન જીવી જનાર આ તત્ત્વચિંતક પ્રકૃતિના પ્રવાસશોખીન, કુદરત–પ્રેમી, સાહિત્યરસિયા રાજવીની કસરતી ક્ષાત્ર કાયામાં પરમાત્માએ પુષ્પથી પણ કોમળ સ્નિગ્ધ હૃદય મૂક્યું હતું. 'હૃદયત્રિપુટી'ના નાયકના

'હતું તેનું હૈયું કમલ સરખું કોમલ અને
હતો તેમાં દૈવી પ્રણયરસ મીઠો ટપકતો.'

એ વર્ણનમાં કવિએ પોતાના જ હૈયાની ખરી પિછાણ આપી છે. એ વત્સલ હૈયું જે જે એના સંપર્કમાં આવ્યા તેમના પર સ્નેહ અને મમતા વરસાવી ગયું છે. આ સ્નેહાળ આત્માનું મિત્રમંડળ આથી મોટું હતું, જેની સાથેનો એમના પત્રોમાંથી જણાતો એમનો હૃદયનો સ્નેહસંબંધ એમના સમૃદ્ધ વ્યક્તિત્વનું સ્નેહી મિત્ર તરીકેનું પાસું પૂરેપૂરું દેખાડી આપે છે. આ મિત્રમંડળ વિલાસપરાયણ રાજાઓની આસપાસ હોય છે એવું નહિ, પણ સમાનશીલવ્યસન સંસ્કારી અને સાહિત્યરસિક આત્માઓ અને કવિઓનું હતું, એ આપણા કવિ માટે ઘણું કહી જાય છે. એમાં મણિલાલ દ્વિવેદી અને ગોવર્ધનરામ જેવા પંડિતો હતા, 'કાન્ત,' 'જટિલ,' 'સંચિત,' અને 'મસ્ત કવિ' ત્રિભુવન જેવા કવિઓ હતા, અને હડાલા-દરબાર વાજસૂરવાળા અને સરદારસિંહ રાણા જેવા ક્ષત્રિય મિત્રો પણ હતા. મણિલાલ અને ગોવર્ધનરામને સુરસિંહજી માર્ગદર્શક ગુરુ ને મુરબ્બી, 'કાન્ત'ને મુરબ્બી કવિમિત્ર અને વાજસૂરવાળા, આનંદરાય દવે તથા 'સંચિત' જેવાને સખા માનતા. એમના કાવ્યસર્જનને આ સાહિત્યરસિક મિત્રમંડળને લીધે સારાં પોષણ–પ્રોત્સાહન મળતાં. 'જટિલ' અને 'કાન્ત' પાસેથી તો એમની કવિતાને સક્રિય મદદ પણ મળી છે: આગલા પાસેથી એમની હયાતીમાં, બીજા પાસેથી

એમના મૃત્યુ બાદ 'કેકારવ'ના સંપાદન–પ્રકાશન વેળા. 'કાન્ત' પાસેથી 'કલાપીનો કેકારવ' તથા 'માલા અને મુદ્રિકા'ના સંપાદન–પ્રકાશનનું અને 'સંચિત' પાસેથી 'કલાપીના સંવાદો'ના પ્રકાશનનું મિત્રશ્રાદ્ધ, મસ્ત કવિ ત્રિભુવન પ્રેમશંકર પાસેથી હૃદયસ્પર્શી વિરહકાવ્ય 'કલાપીનો વિરહ' અને 'કાન્ત', 'સંચિત' તથા અંતિમ વર્ષોમાં એમના સંપર્કમાં આવેલા લઘુવયસ્ક મિત્ર 'લલિત' પાસેથી લાગણીભીની કાવ્યાંજલિઓ એ એમના અવસાન પછી પામ્યા, તે એમના આ સ્નેહભીના મૈત્રી–સંબંધોનું જ ફળ.

૨

રજવાડાના ખટપટ અને વિલાસથી ભરેલા વાતાવરણ વચ્ચે જીવનાર આ જુવાન રાજવીને કવિ અને સાહિત્યકાર બનાવનાર તત્ત્વો કે બળો કયાં હશે? પહેલું અને સૌથી મુખ્ય તે એમનું ઉષ્માભર્યું, મૃદુ, સંવેદનપટુ હૃદય. એ હૃદય એમની કવિ લેખે મોટી મૂડી છે.એ મૂડીથી જ એમણે કવિતાનો બહોળો ઊર્મિવ્યાપાર ખેડ્યો છે. વસ્તુતઃ એ હૃદયે જ એમના હાથમાં કલમ પકડાવી છે. 'હૃદયને પત્રમાં મૂકવાની ટેવ'નો એમણે એક પત્રમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે,પણ એમણે પોતાની કવિતામાં અને સંવાદોમાં પણ પોતાનું હૃદય જ મૂક્યું છે. કવિતા પોતાને મન નિઃશ્વાસ કે અશ્રુ જેવી છે એવા એમના ઉદ્‌ગાર આ જ હકીકતના નિદર્શક છે.

જીવનદેવતાએ એમના સંવેદનશીલ હૃદયને ઉત્કટ સંવેદનનો અનુભવ પણ ઘણો કરાવ્યો. એમના પુષ્પકોમળ હૃદયતંતુઓને ખેંચી તંગ કરનાર એમના શોભના સંબંધી પ્રણય–પ્રકરણનો એમના કાવ્યસર્જનમાં કેવડો મોટો હિસ્સો છે, એ તો ઈ. સ. ૧૮૯૬થી '૯૮ સુધીનાં એમનાં કાવ્યોની વિપુલ સંખ્યા જ બતાવી આપે છે. પ્રણયના ઉલ્લાસ અને દર્દ ઉપરાંત પ્રણયનૈરાશ્યે, રજવાડી ખટપટે અને વધુ તો હૃદયસ્થ વૈરાગ્યવૃત્તિએ અનુભવાવેલો નિર્વેદ અને વિષાદ પણ એમનાં ઘણાં કાવ્યોના નિમિત્તહેતુ અને કવનવિષય બન્યા છે.

'કલાપી'નો આંતર પરિચય કરતાં, એ ભાવનાવિહારી આત્મા દિવ્ય રસનો, કવિશ્રી ન્હાનાલાલે કહ્યું છે તેમ સૌંદર્યનો, શોધક કે પિપાસુ હતો એમ સમજાય છે. પ્રકૃતિસૌંદર્ય, મિત્રસ્નેહ, પુસ્તકો, રમા, શોભના વગેરે તેના આરામ અને રસવિષય બને છે, તે એ રસનાં થોડાં બિંદુનો એ આસ્વાદ કરાવે છે તેથી. પણ એથી એને તૃપ્તિ થતી નથી. જુઓ એમનું 'અસ્થિર મન' એ કાવ્ય. એ પરમ રસતત્ત્વની એની પ્યાસે અને ખોજે અનેક સુંદર ગઝલો એની પાસે લખાવી છે. એનો વૈરાગ્ય પણ તેનું જ ફળ છે.

આમ કવિનું ઊર્મિતંત્ર કે હૈયું, એ હૈયાને વાણીમાં ઢાલવવાનો કે ગાવાનો રસ, રાગ અને ત્યાગનો તીવ્ર અનુભવ અને પરમ રસની પ્યાસ, એ ચાર વાનાંએ સુરસિંહજીને કવિ 'કલાપી' બનાવ્યા છે. આગળ ઉલ્લેખ્યું છે તેવા વાચને પ્રથમ એમનામાં સાહિત્યસંસ્કાર ને સાહિત્યપ્રેમ પ્રગટાવ્યા, અને પછી એમના ભાષાપરિચય અને શબ્દભંડોળને સહાય કરવા સાથે સાહિત્યનાં ઊંચાં ધોરણો એમને શીખવાડયાં. એ જોતાં, વાચનને એમના સાહિત્યસર્જનનું એક પ્રેરક, પોષક ને પ્રોત્સાહક બળ ગણી શકાય. એ જ રીતે, આગળ ગણાવ્યા તેવા સમરસિયા કવિમિત્રોનું મંડળ પણ એમના કવિપણાને પ્રોત્સાહક–સંસ્કારક બન્યાનો યશ મેળવે. પોતાનાં લખાતાં કાવ્યોને એક નોટબુકમાં સાફ અક્ષરમાં 'કલાપી' લખાવતા અને છૂટા કાગળ પર તેની નકલો કરાવી પોતાના કાવ્યરસિક મિત્રોને વાચન અને અભિપ્રાય અર્થે તે મોકલતા રહેતા. એમને ત્યાં એ મંડળ ક્યારેક ભેગું થતું ત્યારે એમનાં તથા મિત્રોનાં પણ કાવ્યો વંચાતાં ને ચર્ચાતાં. 'કલાપી' જેમ બીજાંનાં કાવ્યોની નિખાલસ સ્પષ્ટતાથી ટીકા કરતા તેમ પોતાનાંનીય નોતરતા, સાંભળતા અને તેમાંથી શીખવા જેવું શીખી વિકસતા રહેતા.

આ રીતે સાહિત્યસર્જનને નાદે ચડેલ આ રાજવીએ કલમ ચલાવી તે ઈ. સ. ૧૮૯૨ થી ૧૯૦૦ સુધી, એમની અઢારથી છવ્વીસની ઉંમર સુધી, એટલે ફક્ત આઠ વર્ષ સુધી જ; પણ એટલા ટૂંકા સમયમાં એને

મુકાબલે એટલી નાની વયે એ જે લખી ગયા છે તે વિપુલ છે અને સત્ત્વશાળી પણ છે. તેમાં નાનાંમોટાં મળીને અઢીસો જેટલાં હવે 'કેકારવ'ની નવી આવૃત્તિમાં ઉપલબ્ધ કાવ્યો અને 'હમીરજી ગોહિલ' એ મહાકાવ્યના ચાર સર્ગોની કવિતા જ નથી, એમને આપણી ભાષાના એક સારા ગદ્યકાર ઠરાવતું પ્રવાસવર્ણન, સંવાદો, સ્વીડનબોર્ગના ધર્મ-વિચાર, રૂપાંતરિત નવલકથાઓ, પત્રો, ડાયરી અને આત્મકથાનું ગદ્યસાહિત્ય પણ છે; અને એ ઓછું સમૃદ્ધ નથી.

અઢાર વર્ષના 'કલાપી'એ પ્રવાસમાં જગન્નાથપુરીથી શિક્ષક જોષી-જીને પત્રરૂપે લખેલ અને બીજી આવૃત્તિ વેળા મણિલાલ દ્વિવેદીને હાથે સંસ્કારાયેલ 'કાશ્મીરનો પ્રવાસ અથવા સ્વર્ગનું સ્વપ્ન' ઊર્મિસંવેદન અને ચિંતનથી રસાયેલાં તેમાંનાં પ્રસંગવર્ણનો અને પ્રકૃતિસૌંદર્ય-ચિત્રોથી તેમ જ તેમાંના સરળ–મધુર પણ ક્યારેક બાણભટ્ટની આલંકા-રિક શૈલીમાં સરી પડતા ગદ્યથી રસાત્મક પ્રવાસસાહિત્યનો પહેલો આદરપાત્ર ગુજરાતી નમૂનો બન્યું છે.

'સ્વીડનબોર્ગના ધર્મવિચારો' એ ઈ. સ. ૧૮૯૮માં 'કાન્ત'ને સંબોધીને લખાયેલ દીર્ઘ પત્રમાં સ્વીડનબોર્ગના સ્વર્ગ, નરક, સ્નેહ, મોક્ષ, વગેરેને લગતા વિચારોની 'કલાપી'એ કરેલી પરીક્ષા તેમની ગ્રહણશીલતા, તારતમ્યબુદ્ધિ, પોતાની રીતે વિચારવાની શક્તિ, તત્ત્વચિંતન–રસિકતા અને સૂક્ષ્મદર્શિતાનું માનજનક દર્શન કરાવે છે.

'૯૯ના અંતમાં અને ૧૯૦૦ના આરંભમાં તેમણે લખેલા 'જેસલ અને તોળલ,' 'મેનાવતી અને ગોપીચંદ,' 'ભર્તૃહરિ અને વિક્રમ' અને 'જાલંધર અને ગોપીચંદ' એ ચાર સંવાદ તો ગુજરાતના સંવાદ–સાહિત્યને 'કલાપી'નું યશોદાયી અર્પણ ગણાય એવું મહત્ત્વનું સર્જન છે. એમના અંતરનો ભગવો રંગ બતાવતા એ વિચારપ્રધાન સંવાદો-માં ઊંડી ધર્મસમજથી ચર્ચાતી પાપ ને તેમાંથી મુક્તિ, પરમાત્માનો રાહ, વૈરાગ્ય, કર્મ, ભોગ અને ત્યાગની ફિલસૂફીમાં કોઈ ચોવીસ વર્ષનો કાચો જુવાનડો નહિ, પણ જનક વિદેહીનો આદર્શ સેવતો પક્વ જ્ઞાની

ઘડીક તોળલ ને મેનાવતી અને ઘડીક જાલંધર અને ભર્તૃહરિ બનીને બોલતો સંભળાય છે. એમાંના ગોપીચંદ ને ભર્તૃહરિમાં એમના સ્રષ્ટાનું જ દર્શન સહૃદયને થવાનું. ‘ જેસલ અને તોળલ ’માં જેસલના હૈયાના તોફાન ને ક્ષોભને સમાન્તરે બહારના તોફાન અને તેના શમનની અને ‘ જાલંધર અને ગોપીચંદ ’માં ગોપીચંદના સવારના રોજ કરતાં જુદા ચિત્તક્ષોભજનક અનુભવની પશ્ચાદ્ભૂમિકા વિચારની રજૂઆત માટે ગોઠવવામાં ‘ કલાપી ’એ નોંધપાત્ર કલાદૃષ્ટિ દાખવી છે. સંવાદોમાં પ્રયોજાયેલું ભારે તત્ત્વચિંતનને રસાળ મૃદુતાથી રજૂ કરતું સરલ, મધુર, પ્રવાહી અને ઊર્મિપ્રાણિત ગદ્ય પણ ‘ કલાપી ’ની એક સિદ્ધિ ગણાશે.

‘ માલા અને મુદ્રિકા ’ અને ‘નારીહૃદય ’ એ અંગ્રેજી નવલકથાઓનાં રૂપાંતર ‘ કાન્ત ’ દ્વારા સ્વીડનબોર્ગની એમના પર થયેલી અસર બતાવે છે. એને લીધે તેમ જ પરદેશી વાતાવરણને કારણે એ કથાઓ ગુજરાતી વાચકોને પૂરતી રસોદ્બોધક નીવડી નથી. એવી એક ‘દુઃખમાંથી સુખ’ નામે વાર્તા પણ એમણે લખી છે. એમની ડાયરી અને આત્મકથાનો ઉલ્લેખ એમના પત્રોમાં આવે છે પણ તે છપાઈ સર્વસુલભ બન્યાં નથી, એટલે તે વિશે કશું કહી શકાય તેમ નથી. એ રોજનીશી ને આત્મચરિત ક્યારેય બહાર આવશે તો ‘ કલાપી ’ના વ્યક્તિત્વ અને કલમનો સ્પર્શ પામેલાં હોવાથી એ પ્રકારના સાહિત્યમાં પોતાની વિશિષ્ટતા જરૂર દેખાડશે. પણ ‘કલાપી’ના સ્વજનો ને સ્નેહીઓ પરના સંખ્યાબંધ પત્રો એ રોજનીશી અને આત્મકથાના અભાવે એની ગરજ સારી રહે તેમ છે. સહૃદય મિત્ર પેટછૂટી વાત કરતો હોય એવી સ્વાભાવિક, સરલ, સીધી હૃદયમાંથી નીકળતી અને લખતી વેળાના મનોભાવથી રંગાયેલી તેમ જ અનાયાસે સાહિત્યિક છટા ને લાઘવ ધારણ કરતી વાણીમાં લખાયેલા એ પારદર્શક પત્રો વાચકોને ‘ કલાપી ’ના હૃદયનું, એમના ‘ મનની છબી ’નું, એમના વ્યક્તિત્વનાં બધાં પાસાંનું, યથાતથ દર્શન કરાવી રહે છે. ‘ કલાપી ’ પત્રલેખનના કુશળ કલાકાર છે. પત્રોમાં તે ઊર્મિની ભાષા બોલી જાણે છે,

સાહિત્યચર્ચા પણ કરે છે, ગંભીર વિચારો રજૂ કરે છે, મિત્રો ને માર્ગદર્શક મુરબ્બીઓ આગળ પોતાના હૈયાનો મર્મભાગ ખોલે છે, પોતાનાં પ્રેમાવેગ, ઉલ્લાસ, વિષાદ, મંથન, ઇ૦ને વાચા આપે છે, વાતચીતની જીવન્તતા ને છટા લાવે છે, કવિતાય ઢાલવે છે અને વિનોદ-મશ્કરીની હળવાશ પણ લાવે છે. ‘ કલાપી ’ના પત્રો આમ પત્ર-સાહિત્યના ઉત્તમ નમૂનાનો સ્વાદ ચખાડે છે. ‘ કલાપી ’ને લાગણી કે વિચારોની યથાયોગ્ય અભિવ્યક્તિમાં ભાષાની તંગી ક્યારેય નડતી વરતાતી નથી,તેનું એક કારણ આ નવદશ વર્ષ ચાલેલી એમની અનવરત પત્રધારાએ આનુષંગિક ફળ તરીકે કરેલી ભાષાની કસરત પણ હોય.

પણ ‘ કલાપી ’નું આવું ગદ્યસાહિત્ય તેમની કવિતા આડે ઢંકાઈ ગયું છે. કવિ ‘ કલાપી ’ની લોકપ્રિયતાએ ગદ્યકાર ‘ કલાપી ’ને લોક-નજર આગળ બહુ આવવા દીધા નથી. તેમાં કશું અસ્વાભાવિક પણ નથી. એમનું ઉત્તમ કવિતામાં છે. એમના ગદ્યમાંય બોલે છે કવિ જ.

૩

‘ કલાપી ’ના સમગ્ર કાવ્યસર્જનનું અત્યારે મળતું એકસ્થ ગ્રંથ-સ્વરૂપ તે ‘ કલાપીનો કેકારવ ’ની છેલ્લી આવૃત્તિનો દળદાર ગ્રંથ. એની ઈ. સ. ૧૯૦૩ માં પ્રગટ થયેલી ‘ કાન્ત ’–સંપાદિત પહેલી આવૃત્તિ વેળા ન લેવાયેલાં અને તેમની નોટબુકોમાંથી મળેલાં બધાં જ કાવ્યો તેમ જ મહાકાવ્ય ‘ હમીરજી ગોહિલ ’ના ઉપલબ્ધ બધા (એટલે ચારે) સર્ગ આ ‘ સાગર ’–સંપાદિત નવી આવૃત્તિમાં સામેલ કરવામાં આવ્યાં હોઈ, એ આવૃત્તિ ‘ કલાપી ’ની અશેષ કાવ્યસંહિતા અને તેથી ‘ કલાપી ’નું તેમની કાવ્યસિદ્ધિ અને મર્યાદાઓ સમેત પૂરું દર્શન કરવા માટે પર્યાપ્ત સાધન બની છે.

એના ‘ કેકારવ ’ નામને કવિના ‘ કલાપી ’ એ કવિનામ કે ઉપ-નામ સાથે સીધો સંબંધ છે. ‘કલાપી’ એટલે કલાપ (=પિચ્છસમૂહ) વાળો અથવા કલાપથી શોભતો મયૂર, અને કેકારવ એટલે તેનો ટહુકાર.

કેકા એ મયૂરના ટહુકાર માટેનો પારિભાષિક સંસ્કૃત શબ્દ છે. આપણા રાજવી કવિને સ્નેહી મિત્રો સાથે સારી લેણાદેણી હતી. એમનું ઉપનામ ‘ કલાપી ’ તથા એમના કાવ્યસંગ્રહનું ‘ કેકારવ ’ એ નામકરણ એમના બે કવિમિત્રોને આભારી છે. ઉપનામ ‘ જટિલે ’ ઇ. સ. ૧૮૯૮માં સૂચવ્યું અને સુરસિંહજીએ તે સ્વીકારી લીધું. સંગ્રહનું નામકરણ ‘કાન્તે’ ‘ કલાપી ’ના અવસાન બાદ ત્રીજે વરસે એ પ્રગટ કરતી વેળા કર્યું. આમ, કાવ્યસંગ્રહને તેના કવિના ઉપનામને શોભે એવું સાર્થ અને કાવ્યોચિત નામ આપવામાં ‘ કાન્ત ’ની રસિકતાએ કામ કર્યું છે.

સુરસિંહજી ‘ કલાપી ’ ઉપનામથી જ અને એમની કાવ્યસંહિતા ‘ કેકારવ ’ એ નામથી જ ગુજરાતપ્રસિદ્ધ બનવાનું, અને એમની કવિતાનું ગ્રંથસ્થ પ્રકાશન એમની હયાતી બાદ જ ‘ કાન્ત ’ જેવા સહૃદય સ્નેહીજનને હાથે ઉચિત સંપાદન–સંસ્કરણ પામીને થવાનું, નિર્મિત હશે. નહિતર, પોતાનાં કાવ્યોને ‘ મિત્રમંડળ માટે ’ સંગ્રહરૂપે છપાવવાની કવિએ ઈ. સ. ૧૮૯૬ના આરંભમાં વેતરણ કરી હતી, તેને ભાવનગરના છાપખાનાનું અશુદ્ધ મુદ્રણ, મુંબઈના નિર્ણયસાગર છાપખાનામાં તે છપાવવાના વિચારનો બિન–અમલ અને નડિયાદ મણિલાલ દ્વિવેદીના સુદર્શન મુદ્રણાલયમાં તે છપાવા માંડેલ ત્યાં મણિલાલનું થયેલું અવસાન નડયાં હોત નહિ. જો એ વેળા, એટલે ઈ. સ. ૧૮૯૬ થી ૧૮૯૮ના ગાળામાં, એ સંગ્રહ બહાર પડી શક્યો હોત તો એ ‘મધુકરનો ગુંજારવ’ એ નામથી પ્રસિદ્ધ થાત. સુરસિંહજીનાં કાવ્યો પ્રથમ ‘ ચંદ્ર ’ અને ‘ સુદર્શન ’માં તેમના આખા નામ સુરસિંહજી તખ્તસિંહજી ગોહિલના અંગ્રેજી આદ્યક્ષરો S. T. G.ની સહીથી પ્રસિદ્ધ થતાં. પછી કોઈ સુંદર ઉપનામની શોધ કરતાં ‘ મધુકર ’ નામ એમને ગમી ગયું. આથી એમનો કાવ્યસંગ્રહ ‘ મધુકરનો ગુંજારવ ’ એ નામથી પ્રગટ થવાનો હતો. પણ એ સંગ્રહ અવારનવાર આવેલી નાનીમોટી મુશ્કેલીઓને લીધે, તેમ જ કંઇક એમની પોતાની નિઃસ્પૃહતા ને ઉદાસીનતાને પણ લીધે, એમની હયાતીમાં છપાઈ શક્યો નહિ અને સુરસિંહજી ‘મધુકર’ બનતા

રહી ગયા. પછી તો એમણે ૧૮૯૮માં 'કલાપી' ઉપનામને પોતાની આખરી પસંદગી આપી, જેણે એમના કાવ્યસંગ્રહનેય, આગળ જોયું તેમ, જુદું જ નામ અપાવ્યું.

સને ૧૮૯૬ના જાન્યુઆરીમાં છપાવો શરૂ થયેલ કાવ્યસંગ્રહ પછીના બેત્રણ માસમાં પ્રગટ થયો હોત તો તેમાં પંચાવન–સાઠથી વધુ કાવ્યો છપાઈ શક્યાં હોત નહિ. ૧૮૯૨થી શરૂ થયેલ 'કલાપી'નું કાવ્યસર્જન ૧૮૯૫ના અંત સુધીમાં કુલ ૫૪ કાવ્યોની સંખ્યા સુધી જ પહોંચેલું. 'કલાપી'ના કાવ્યસર્જને પ્રચંડ ભરતી અનુભવી તે તો ૧૮૯૬ અને ૧૮૯૭ એ બે સાલમાં. એ બે વર્ષમાં એમના સમગ્ર કાવ્યસર્જનના સાઠ ટકા એટલે દોઢસો જેટલાં કાવ્યો 'કલાપી'ને હાથે લખાયાં. 'મધુકરનો ગુંજારવ' '૯૮માં પ્રગટ થયો હોત તો તે સંગ્રહ '૯૬માં પ્રગટ થયો હોત તેના કરતાં જરૂર મોટો થયો હોત. '૯૮માં 'કલાપી'ના કાવ્ય–સર્જનનો વેગ આગલાં બે વર્ષ જેટલો રહ્યો નહિ, તોય ૨૮ કાવ્યો એ વર્ષમાં લખાયાં. ત્યાર પછીના દોઢ વર્ષનું સર્જન તો ૧૮નો જ આંકડો બતાવે છે.'કલાપી'ના કાવ્યસર્જનનાં આ ભરતી–ઓટને એમના હૈયામાંનાં ભરતી–ઓટ સાથે સંબંધ છે.

પત્ની રમા પર મોકલવા માટે કવિતા લખવાનો 'કલાપી'ના ઈ. સ. ૧૮૯૦ના પત્રમાં ઉલ્લેખ છે. પણ એ રીતે ૧૮૯૦ના અંતિમ ચરણમાં તથા પછીના વર્ષમાં જે કંઈ લખાયું હશે, તે કાવ્યલેખનના પ્રારંભિક પ્રયાસોથી ઊંચું હોવા સંભવ નથી. 'કલાપી'ને હાથે નોંધપાત્ર કાવ્યસર્જન આરંભાયાની સાલ ૧૮૯૨ ગણાય. પોતાનાં કાવ્યોની નોટબુકમાં '૯૩ના જાન્યુઆરીમાં એમણે લખેલી પ્રસ્તાવનાકાવ્યલેખનને નિષ્ઠાપૂર્વક ઉપાસવાનો એમનો ઉત્સાહપૂર્ણ સંકલ્પ દેખાડી આપે છે. ત્યારથી ગંભીર ભાવે આરંભાયેલી એ રાજવીના જીવનનો રસ કે શોખ બનેલી કાવ્યોપાસના ઉપર નિર્દેશ્યાં તેવાં ભરતીઓટ અનુભવતી એમનાં અવસાન સુધી ચાલી.એમનું કાવ્યસર્જન આમ સાડાઆઠેક વર્ષ ચાલ્યું. છતાં કવિતાનિષ્ઠાને લીધે એટલા ટૂંકા ગાળામાં 'કલાપી'એ લખ્યું છે

ઘણું અને ઝડપી વિકાસ પણ સારો બતાવ્યો છે. ૧૮૯૦–'૯૧માં જોડકણાં અને '૯૨માં મનહર છંદના પ્રયોગોમાં થઈ એમની કલમ એક બાજુ અક્ષરમેળ વૃત્તો અને બીજી બાજુ ગઝલના સફળ પ્રયોગો કરે છે અને '૯૩થી તો તેના પર ઉત્તરોત્તર પોતાનું પ્રભુત્વ એવું આસાનીથી જમાવે છે કે ચોવીસેક પંક્તિઓનું સર્જન તેમને માટે પાંચેક મિનિટનું કામ બની ગયું. શાર્દૂલવિક્રીડિત, શિખરિણી, વસંતતિલકા, સ્રગ્ધરા, મંદાક્રાન્તા, માલિની, હરિણી, તોટક, અનુષ્ટુપ, આદિ છંદો તે અપ્રયત્ન પ્રવાહિતાથી રમાડે છે અને તેમની પાસેથી ધાર્યું કામ લે છે. ક્યારેક તેમણે ગીતો અને દુહા (સોરઠા) નોય સફળ પ્રયોગ કર્યો છે. હરિગીત તો 'કલાપી'ને ફાવે જ એમાં નવાઈ નથી, પણ ઉથ્થેાર જેવો ટૂંકડો છંદ પણ તેમણે કુશળતાથી પ્રયોજી જાણ્યો છે. ગઝલ–રચના એમણે એવી જ સફળતાથી હસ્તસિદ્ધ કરી લીધી હતી.

કાવ્યપ્રકારોમાં અને અંતઃસામગ્રીમાં એમણે સાધેલો વિકાસ એમના પદ્યકૌશલ જેટલો જ ધ્યાન ખેંચે તેવો છે. ૧૮૯૨માં કાશ્મીરનું પ્રકૃતિસૌંદર્ય, પ્રેમ ને પ્રેમીના મનોભાવ તથા અંતરની ફકીરી નાનાં કાવ્યોમાં મૌગ્ધ્ય અને ઉત્સાહથી ગાતો અઢાર વર્ષનો જુવાન કવિ બીજે વરસે ગાન તો પ્રેમ અને પ્રકૃતિનું જ કરે છે, પણ ટૂંકાં કાવ્યો સાથે લાંબી રચનાઓ અને મૌલિક સર્જન સાથે અંગ્રેજી કાવ્યોના અનુવાદ અને હરિલાલ ધ્રુવ અને નરસિંહરાવની કૃતિઓની સુંદર અનુકૃતિઓ આપે છે અને પ્રશસ્ય છંદપ્રભુત્વ તથા ભાષામાધુર્ય દાખવે છે. ૯૪માં અંગ્રેજી કવિતાની પ્રેરણા એની કવિતામાં વધુ સક્રિય બને છે, અને કાવ્યો ઓછાં લખાય છે છતાં છંદોની ફાવટને લીધે તે લાંબાં બને છે. કવિનાં પ્રકૃતિપ્રેમ, પ્રણયરસિકતા અને ફકીરી ઉપરાંત એમનામાં રહેલો ચિંતક પણ કવિતામાં કામ કરતો થાય છે. ૧૮૯૫માં અનુવાદો ને ગઝલો સાથે 'સારસી' 'ગ્રામ્ય માતા' અને 'બિલ્વમંગલ' એ ત્રણે ખંડકાવ્ય આપી એમની કવિતા વિકાસપંથે એક ડગલું આગળ ભરે છે. ૧૮૯૬માં 'કલાપી'ની કલમ એક બાજુ 'કન્યા અને ક્રૌંચ,' 'હૃદય–

ત્રિપુટી,' 'મહાત્મા મૂળદાસ,' 'ભરત,' 'પ્રપાત' જેવાં ખંડકાવ્યો અને 'વૃદ્ધ ટેલિયો' જેવું ટુંકાવેલું છતાં વિપુલકાય રૂપાંતર આપે છે, તો બીજી બાજુ સંખ્યાબંધ આત્મલક્ષી કાવ્યોમાં એના સર્જકના હૈયાનાં સંવેદનો મંથનો અને પ્રત્યાઘાતોને કલાત્મક અભિવ્યક્તિ આપે છે. એ તથા એની પછીના વરસમાં ઉત્કટ બનતી જતી શોભના માટેની કવિની દર્દેદિલી જ મોટા ભાગનાં આત્મલક્ષી કાવ્યોની જનેતા છે. ૧૮૯૭માં 'વીણાનો મૃગ' ને 'અસ્વસ્થ ગૃહિણી' જેવાં મૌલિક અને 'પહાડી સાધુ' જેવાં રૂપાંતરિત ખંડકાવ્ય, આગલા વરસનાં જ જેવાં આત્મલક્ષી કાવ્યો, ગઝલો, ગેય પદો અને અંજની ગીતોનો વિપુલ ફાલ દેખાડતી 'કલાપી'ની કવિતા એક ડગલું આગળ વધી 'હમીરજી ગોહિલ'માં મહાકાવ્ય કે વીર-ગાથાનો મહાત્વાકાંક્ષી પ્રયોગ કરે છે. ૧૮૯૮ના પૂર્વાર્ધમાં પેલા પ્રણયદર્દનું તાર સ્વરે ગાન કરી એ કવિતા ઉત્તરાર્ધમાં એનું શમન થતાંઆનંદોદ્ગાર કાઢી કેટલોક વખત ચૂપ બને છે. 'ઇશ્કે મિજાજી' (પ્રણય)ની વાત પૂરી થતાં, છેલ્લાં દોઢ વર્ષમાં એ કવિતા 'કલાપી'ના અંતરમાં મૂળથી જ પડેલી 'ઇશ્કે હકીકી' (પરમાત્મા પ્રત્યેની લગની)નું ગાન કેટલીક સુંદર ગઝલોમાં કરી ગુજરાતી કવિતાસાહિત્યને પોતાનું આગવું પ્રદાન કરે છે.

આરંભકાળમાં કોઈ પણ લેખક અન્યની થોડીઝાઝી અસર બતાવે. ચારે બાજુથી શીખવા–મેળવવા તત્પર 'કલાપી' પણ એ બતાવે છે. 'ભોજન આજ જમ્યા જે અમો' એ ભોજનવર્ણનની તેમ જ મનહર-છંદી 'બીડી અને બીડીનો પીનાર'ની દલપતશૈલીમાંથી તરત નીકળી ગયેલા 'કલાપી' 'વનમાં એક પ્રભાત'માં હરિલાલ ધ્રુવના 'વિકરાળ વીર કેસરી'નું અને 'કમલિની'માં નરસિંહરાવના 'ચંદા' કાવ્યનું અનુ-કરણ અને ખંડકાવ્યો તથા અંજની ગીતોમાં 'કાન્ત'ની અસર દેખાડે છે. ગઝલોમાંપણ બાલાશંકરઅને મણિલાલનીતેમ જ ઉર્દૂ ગઝલોએમની સામે હતી. છતાંએમની વિશિષ્ટતા એ છે કે પારકી અસર ઝીલતી વેળા પણ સ્વકીય તેજ એ વધુ બતાવે છે. 'કલાપી'ને પોતાનું વ્યક્તિત્વ છે ને તે એમની પરપ્રેરિત કવિતા પણ સૌમ્યમધુર રીતે પ્રગટ કરે છે જ.

એમના અનુવાદો માટેય આ સાચું છે. એમણે વડ્ઝવર્થ, શેલી, ટેનિસન, ટૉમસ મુર, ગોલ્ડસ્મિથ. મૅથ્યુ આર્નોલ્ડ,હેરિક, બર્ન્સ, મિસિસ બ્રાઉનિંગ જેવાં અંગ્રેજ કવિઓનાં કેટલાંક કાવ્યોના જે અનુવાદો કર્યા છે તેમાં તે મૂળ કૃતિનું અક્ષરશઃ ભાષાંતર કરવા જેવું દાસત્વ બતાવતા નથી. એ બાબતમાં એમનું દૃષ્ટિબિંદુ આવું હતું: ' કોઈ પણ અંગ્રેજ કવિના વિચારો લઈ કાવ્ય કરતાં લક્ષમાં રાખવાનું એટલું જ કે તે કવિનું, તેના ઊંડા હૃદયધ્વનિનું, પૂરું અવલોકન કરી તેમાં તન્મય બની તેના પાતાળનો નાદ સમજી તેને ખીલવવું, તેને વધારે રસિક—વધારે સ્પષ્ટ કરવું.' આથી એમના અનુવાદ સરલ, મુક્ત, રસગ્રાહી અનુવાદ બન્યા છે. અનુવાદોમાં આથી એ કેટલુંક છોડી દે છે, કેટલુંક ઉમેરે પણ છે અને ' વૃદ્ધ ટેલિયો ' ' વૃદ્ધ માતા ' અને ' પહાડી સાધુ' જેવામાં પરદેશી વાતાવરણને સ્થાને સ્વદેશી વાતાવરણ પણ ગોઠવે છે. પરિણામે, પરદેશી કૃતિઓનાં એ રૂપાંતરો ' કલાપી '–છાપની મૌલિકકલ્પ ગુજરાતી રચનાઓનો સ્વાદ આપે છે.

' કલાપી 'ના કેકારવ'માં અનુવાદોની અને મૌલિક કૃતિઓમાં પણ ક્યાંક ક્યાંક અંગ્રેજી કવિતાથી પ્રેરિત પંક્તિઓની સંખ્યા તેમ જ આગળ ઉલ્લેખી તેવી ગુજરાતી કવિઓની એમાં દેખાતી અસર પરથી અને એમનાં કાવ્યો પ્રારંભકાળમાં 'જટિલ' જેવા કવિમિત્રોને હાથે અને ' કેકારવ 'ના પ્રકાશન વેળા ' કાન્ત ' ને હાથે અહીંતહીં મઠારાયાં હોવાના સંભવ પરથી ' કલાપી'નું કવિ તરીકેનું મૂલ્ય ઓછું આંકવાની ભૂલ કરવા જેવી નથી. પરપ્રેરિત કૃતિઓમાં પણ ' કલાપી'નાં રસવિવેક અને કવિપણું સ્પષ્ટ દેખાય છે.અને કવિમિત્રોએ એમનાં કાવ્યો સુધાર્યાં—મઠાર્યાં હોય તો તે ક્યાંક ક્યાંક શબ્દો કે છંદની જ બાબતમાં, એથી વિશેષ નહિ. વળી ' કલાપી'નાં મૌલિક સર્જનોની સંખ્યા એમનાં અનુવાદો અને રૂપાંતરોથી ઘણી મોટી છે એ ભૂલવું જોઈએ નહિ. ' કલાપી 'ની જાતકમાણી સ્વલ્પ નથી, ઘણી છે.

' કલાપી 'ની કવિતાના મુખ્ય વિષય છે પ્રકૃતિ, પ્રણય અને પ્રભુ,

જે સમકાલીન ગુજરાતી કવિતાના મુખ્ય કવનવિષય હતા. નર્મદે અને નરસિંહરાવે ઉત્તરોત્તર સારી પ્રકૃતિકવિતા ગુજરાત આગળ રજૂ કરી હતી પ્રણયની આત્મલક્ષી કવિતા પણ એ બેઉને હાથે લખાઈ હતી, પ્રણયને મસ્તીથી ગાવા સાથે સૂફી અને વેદાંતીની અદાથી પ્રભુપ્રેમનેય ગાવાની તક ગઝલો આપતી હતી, જેનો લાભ દેરાસરી, બાલાશંકર અને મણિલાલે લીધો હતો. કાવ્યભાષા અને પદ્યરચના પરત્વે સંસ્કૃત કવિતાની અસર અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતા ઝીલતી હતી. 'કલાપી' સમકાલીન કવિતાની આ બધી અસરો સ્પષ્ટ દેખાડે છે. એમની કાવ્ય ભાષા, વૃત્તરચના, ઊર્મિકાવ્ય, ખંડકાવ્ય ને ગઝલનો એમણે કરેલ વપરાશ અને પ્રકૃતિ, પ્રણય તથા પ્રભુ જેવા એમના કવનવિષય આની સાબિતી છે. માત્ર, અર્વાચીન યુગે નર્મદ અને હરિલાલ ધ્રુવ પાસે લખાવી હતી તેવી દેશભિમાનની કવિતા 'કેકારવ' દેખાડતો નથી. 'કાશ્મીરનો પ્રવાસ'માં સ્વદેશવાત્સલ્ય દેખાડતા તથા 'લાઠીશુભેચ્છક મટી દેશશુભેચ્છક' બનવા ઇચ્છતા 'કલાપી'માં દેશભક્તિ ખૂટતી ન હતી. પણ ખુલાસો એમની આ કબૂલાતમાં છે: 'દેશ માટે મને બહુ લાગણી છે, પણ તે ગાઇ શકાય તેવા બલવાળી નથી.'

પ્રકૃતિ માટેનો રસ સૌંદર્યદર્શી કવિ–આત્મામાં હોય જ. 'કલાપી'ના એ રસને અંગ્રેજી કવિતાના, ખાસ કરીને વર્ડ્ઝવર્થની કવિતાના, વાચન–પરિશીલને સારું પોષણ અને વેગ આપ્યાં હોવાં જોઈએ. વર્ડ્ઝવર્થને 'કલાપી' ઋષિ, મહાત્મા અને મહાકવિ ગણવાની હદ સુધી આદરથી જોતા હતા. પ્રકૃતિપ્રેમ અને વિશ્વાત્મવાદ ઉપરાંત વાણી અને નિરૂપણમાં નિર્વ્યાજ સાદાઈ અને સીધાપણાનો આદર્શ 'કલાપી' વર્ડ્ઝવર્થ પાસેથી શીખ્યા હતા. પ્રકૃતિકાવ્યોમાં પ્રકૃતિદૃશ્યોનાં સુંદર શબ્દચિત્રો તે કૌશલથી આલેખે છે. 'કાશ્મીરનું સ્વપ્ન,' 'વનમાં એક પ્રભાત,' 'કમલિની,' 'તુષાર,' 'પુષ્પ' (કડી ૧–૪), 'એક સ્વપ્ન' (કડી ૪–૭), 'કુદરત અને મનુષ્ય' (કડી ૧, ૫, ૧૫), 'મનુષ્ય અને કુદરત' (કડી ૮), 'એકલો હું' (કડી ૧) અને 'બે કળી'

(કડી ૧) આ કથનની સાબિતી લેખે આગળ ધરી શકાય. 'જ્યાં તું, ત્યાં હું', 'સારસી', 'ગ્રામ્ય માતા', 'બિલ્વમંગલ', 'કન્યા અને ક્રૌંચ' અને 'હૃદયત્રિપુટી' જેવાં ખંડકાવ્યોમાં તથા 'હમીરજી ગોહિલ' જેવા મહાકાવ્યમાં પશ્ચાદ્ભૂ તરીકે પ્રકૃતિનો કેવો નોંધપાત્ર ઉપયોગ એમણે કર્યો છે, 'નદીને સિંધુનું નિમંત્રણ' જેવા કાવ્યમાં અન્યોક્તિ માટે પ્રકૃતિનો કેવો પ્રયોગ એમણે કર્યો છે અને 'કુદરત અને મનુષ્ય', 'મનુષ્ય અને કુદરત', અને 'આકાશને' જેવાં કાવ્યોમાં પ્રકૃતિને ચિન્તનનું અવલંબન પણ એમણે કેવી રીતે બનાવેલ છે, એ સહૃદયો પોતાની મેળે જ જોઈ શકશે.

પણ પ્રકૃતિની કવિતા કરતાં 'કલાપી'ની પ્રણયકવિતા જથ્થામાં વિપુલ છે અને સહૃદયનું પહેલું આકર્ષણ બની રહે તેવી છે. પ્રારંભકાળનાં એમનાં પ્રણયકાવ્યોમાં કેટલાંક અંગ્રેજી કાવ્યોના અનુવાદ છે અને કેટલાંક મૌલિક છે. 'કેલિસ્મરણ' ને 'વિરહસ્મરણ' જેવાં આત્મલક્ષી કાવ્ય પણ એમાં દેખાય છે. ૧૮૯૫ પછી શોભના માટેના ખેંચાણે 'કલાપી'ની મોટા ભાગની કવિતાને આત્મલક્ષી પ્રણયકવિતા જ બનાવી દીધી. તે પહેલાંય 'પુષ્પ' અને 'મ્હારું કબૂતર'માં આડપડદે શોભના વિશે વાત હોય એવો વહેમ અભ્યાસીને જરૂર આવે. ૧૮૯૫ના અંતમાં 'બિલ્વમંગલ' દ્વારા શોભના માટેની આસક્તિ મૂકી દેવા જાતને બોધ આપવા તેમણે યત્ન કર્યો હોય પણ એ આસક્તિ તે પછી તો અદમ્ય બની હોય, એમ ૧૮૯૬થી શરૂ થતી એમની કવિતા દેખાડી આપે છે.શોભના પ્રત્યે ઊગેલું ને વધતું આકર્ષણ, રમા પ્રત્યેની પ્રીતિ અને ફરજ, નીતિ અને પ્રીતિ વચ્ચે હૃદયમાં ચાલતું દ્વંદ્વયુદ્ધ, ત્રણે હૃદયની એકતા પ્રેમરસાયનને બળે સાધવાની અભિલાષા, એ અભિલાષાની સિદ્ધિના અસંભવે હૃદયની વ્યથા—આ સર્વનો પારદર્શક ચિતાર આપે એવું જે લાંબું ખંડકાવ્ય પોતાના પ્રણયકિસ્સાનું એમાં કલ્પના અને ભાવનાના અંશો પૂરતા પ્રમાણમાં ઉમેરી 'કલાપી'એ 'હૃદયત્રિપુટી' નામે'૯૬માં રચ્યું તે એમની 'ગુનેગાર', 'માફી',

'વિના કે પાપ પસ્તાવું', 'હું બાવરો', 'એક ફેરફાર', 'ફરિયાદ શાની', 'બેપરવાઈ', 'રજાની માગણી' અને 'હમારું કિસ્મત' જેવી અનેક ગઝલોને અને બીજાં સંખ્યાબંધ કાવ્યોની આત્મલક્ષિતા અને પ્રણયલક્ષિતાને સમજવાની ચાવી પૂરી પાડે છે. 'નદીને સિંધુનું આમંત્રણ'માં પોતાના નવા પ્રણયનો ડર ન રાખી પોતા પ્રત્યે જૂના ભાવથી વહેવા કવિ રમાના હૃદયને નિમંત્રણ આપે છે, 'સીમ'માં રમા પોતાને સમજી નથી શકતી એની વ્યથાને વાચા આપે છે અને 'વ્હાલીને નિમંત્રણ', 'એ કળી', 'પ્રિયાને પ્રાર્થના–સન્નિપાત', 'પ્રપાત' જેવાં કાવ્યોમાં રમાને પોતાને સમજવા અને પોતાની (ને તેથી શોભનાની પણ) પ્રત્યે ઉદાર થવાની પ્રાર્થના કરે છે. એ જ રીતે શોભનાય એમનાં ઘણાં કાવ્યોનો વિષય બને છે. 'અતિ મોડું' એ શોભનાને સંબોધતા કાવ્યમાં પોતાની લાચારી અને રમા પ્રત્યેની ફરજ પ્રેમી કવિ ગાય છે: 'ના ચાહે એ'માં શોભના પોતાને એવા જ ભાવથી નહિ ચાહતી હોય તો–એ શંકાનો જવાબ આપી પોતાના હૃદયનો પ્રેમાવેગ વ્યક્ત કરે છે; 'અધીનતા' અને 'વિના કૈં પાપ પસ્તાવું'માં પોતાની અને શોભનાની નિત્યવિરહની વ્યથા ગાય છે; 'એક ઘા' અને 'પશ્ચાત્તાપ'માં શોભનાને પ્રેમમાં પ્રેરી તેને દૂર કર્યાનો પશ્ચાત્તાપ ઠાલવે છે; 'હજુયે મળવું'માં શોભનાની વ્યથા નિરૂપે છે; 'વિદાય' અને 'એક ભલામણ'માં ભાવિના નિર્માણને સ્વીકારી શોભનાને દર્દભર્યે હૈયે વિદાય આપે છે; 'ત્યજાયેલીને' તથા 'જાગૃતિનું સ્વપ્ન'માં શોભનાની દુઃખી હાલતની કલ્પનાથી દુઃખ અનુભવે છે; 'એ મૂર્તિ', 'તે મુખ' અને 'એ ચ્હેરો' જેવાં કાવ્યોમાં શોભનાના વદનની સ્મૃતિ–ઝંખનાને રડતે રાગે ગાય છે; અને 'સુકાની શબ્દ'માં શોભનાના પ્રણયસ્વીકારની આતુર અપેક્ષા અભિવ્યક્ત કરે છે. આવાં બધાં કાવ્યોમાં પોતાના મનોભાવોને ગાતા 'કલાપી' 'ચાહીશ બેયને હું'માં પોતાના રમા અને શોભના બંને પરના સરખા ભાવની વાત કરે છે; 'ત્યાગમાં કંટક'માં હૃદયસ્થ રાગને બાળવાની જાતને વ્યર્થ સલાહ આપે છે; 'વીંધા-

યેલા હૃદયને'માં પોતાના જખ્મી હૃદયને આશ્વાસે છે; 'પ્રપાત'માં 'મને ખેંચે સિંધુ, વળી અરર! આ પલ્વલ રડે' એવી વેદના અનુભવી આખરે તળાવ (રમા)થી દૂર થઈ સિંધુ (શોભના માટેનો પ્રેમ)માં પોતાનો પ્રપાત કાવ્યમય રીતે વર્ણવે છે; 'બેહયાઈ' અને 'હું ત્હારો હતો' જેવાં કાવ્યોમાં પોતે રમાથી દૂર ફંટાયાનું જણાવે છે; 'સ્મૃતિ'માં શોભનાને રટે છે; ૧૮૯૭ના માર્ચ–એપ્રિલનાં 'દેશવટો', 'એકલો હું' અને બીજાં અંજનીગીતોમાં પોતાની વિરહવ્યથા રડે છે: 'એ રસીલું''માં શોભનાની લગનીની પ્રબળતા વર્ણવે છે;' 'ચુંબનવિપ્લવ'માં શોભના પ્રત્યેનો કોમળ ભાવ ને એમાંથી પ્રગટેલા પ્રણયોદયનો પ્રસંગ કવિની ઉત્કટતાથી આલેખે છે; 'દિલને દિલાસો'માં પ્રાપ્ત્યાશા ગાય છે; અને 'ન્હાસી જતી મૃગી અને ઘવાયેલો મૃગ'માં વિરહવેદનાને ચરમ સીમાએ પહોંચતી દેખાડે છે. ચોવીસમી વર્ષગાંઠને દિવસે 'એ પ્રેમમાં તડફતાં મમ શાંતિ ખોઈ' એવો એકરાર કરી અતલ નિરાશા અને મુમૂર્ષા ગાતા 'કલાપી' એક વરસ બાદ એવે પ્રસંગે પોતાને 'ત્હોયે રડે તરસમાં મરતો બપૈયો' એમ કહી વર્ણવે છે. એમની આ વ્યથાનો ૧૮૯૮ના જુલાઈમાં શોભનાની પ્રાપ્તિ સાથે અન્ત આવ્યો, ત્યારે જ એમની કવિતાના આવા વિપ્રલંભના કરુણાર્દ્ર સૂર બંધ પડચા. શોભના સાથેના લગ્ન પછી લખાયેલ 'ઉત્સુક હૃદય'માં એમની કવિતાના મોં પર વિયોગના દીર્ઘ આંસુ-ખરડાટ પછી પહેલી વાર મિલનના આનંદોલ્લાસની સ્મિતલહરી ફરકતી દેખાય છે.

ઈ. સ. ૧૮૯૬ થી ૧૮૯૮ સુધીનાં 'કલાપી'નાં નેવું ટકા જેટલાં કાવ્યો આમ એમના પ્રણય–મંથન અને પ્રણય–તપને ગાય છે. એ ગાળાનાં એમનાં ખંડકાવ્યોમાં પણ ઊંડે જુઓ તો એમની આત્મલક્ષિતા કળાઈ આવશે. 'બિલ્વમંગલ' વિશે આગળ નિર્દેશાયું છે. 'હૃદય-ત્રિપુટી'ની આત્મલક્ષિતા સ્વયંપ્રકાશ છે. 'કન્યા અને ક્રૌંચ'માં ઘવાયેલી વિરહિણી ક્રૌંચી અને એવી જ પ્રિયવિરહિણી કન્યા તેમ જ પ્રેમીઓનાં મરણસુખના નિરૂપણમાં 'હૃદયત્રિપુટી'ની ઘટનાનું બીજ

કલ્પનાથી મંડિત કાવ્યમય આલેખન જોવું મુશ્કેલ નથી. 'મહાત્મા મૂળદાસ'માંના લોકાપવાદની પરવા વિના દુઃખણી સ્ત્રીને ઉગારવાના મૂળદાસના પ્રસંગના નિરૂપણ દ્વારા પોતાનેય શોભનાને ઉગારવાના એવા કાર્ય માટે કવિ તત્પર બનાવતા હોય એમ કેમ ન હોય? 'ભરત'માં 'બિલ્વમંગલ' માફક આસક્તિના બંધન સામે 'કલાપી' જાણે પોતાને ચેતવણી આપતા જણાય છે. 'વીણાનો મૃગ'ની આત્મ-લક્ષિતા પણ સહૃદયના લક્ષમાં તરત આવશે. 'અસ્વસ્થ ગૃહિણી' રમાના હૃદયપરિવર્તનની આકાંક્ષિત (wishful) સુખદ કલ્પના પર રચાયેલું ખંડકાવ્ય છે. 'પહાડી સાધુ' આમ તો છે અંગ્રેજી કૃતિનું રૂપાંતર, છતાં એ વિરહીના સંયોગાન્ત પ્રેમનું તેમાંનું આલેખન 'કલાપી'ની એવી આશાને અનુરૂપ હોવાથી એમણે તેને રૂપાંતર માટે પસંદગી કેમ આપી ન હોય? 'ન્હાસી જતી મૃગી અને ઘવાયેલો મૃગ' એ કાવ્યનો મૃગ તે પ્રણયી 'કલાપી' છે એ તો કહેવું પડે તેમ નથી. 'પ્રપાત' કેવી રીતે આત્મલક્ષી છે એ આગળ બતાવ્યું છે.

આ ગાળાનાં 'કલાપી'નાં બીજાં પણ આત્મલક્ષી કાવ્યો મળે છે. 'પ્રેમની ઓટ', 'ફુલ વીણ સખે' અને 'ક્ષમા' જેવાં કાવ્ય એમની મિત્રવત્સલતા અને તેને થયેલા કોઈ મિત્રના અનુભવના પ્રત્યા-ઘાત વર્ણવે છે. 'કૃતઘ્નતા' કૃતઘ્નતાના કાલ્પનિક અનુભવે જગાડેલો પુણ્યપ્રકોપ ઉછાળે છે. મૃત પુત્રી લાલાંની છબી દૂર કરવા સંબંધી એ કાવ્યો તથા 'એક ઉદાસ દિવસ' પણ આત્મલક્ષી છે. એ જ રીતે 'સુખમય સ્વપ્ન', 'વૈરાગ્ય' તથા 'નિર્વેદ' 'કલાપી'ના વિષાદને, 'એક ચંડોળને' તેમની એકલ સહનતપનની કરુણતાને, જન્મદિવસ અંગેનાં એ કાવ્યો તથા 'કાન્ત'ને સંબોધાયેલ 'નૂતન સખા પ્રતિ' એમના નૈરાશ્યને, અને 'ભવિષ્ય અને શ્રદ્ધા' એમની નિરાશા અને આશાની લકીરને કાવ્યરૂપ આપે છે.

ઈ. સ. ૧૮૯૬ થી ૧૮૯૮ સુધીનાં ત્રણ વર્ષનું 'કલાપી'નું કાવ્યસર્જન એમની કુલ કાવ્યસંખ્યાના સિત્તેર ટકા જેટલું છે, અને એ છે

ઉપર જોયું તેમ લગભગ બધું જ આત્મલક્ષી. એ આત્મલક્ષી સર્જનનોય મોટો ભાગ 'કલાપી'ના પ્રણય–સંવેદનનો છે. શેક્સપિયરે કહ્યું છે કે પ્રણયી, દીવાનો અને કવિ એ ત્રણેય કલ્પનાના જીવો છે. 'કલાપી'માં આ ત્રણમાંથી એક સાથે બે જણ વસતા હતા. એ પ્રણયી હતા: જેવા તેવા પ્રણયી નહિ, પણ ઉત્કટ ઉષ્માવાળા પ્રણયી. સાથોસાથ તે કવિ પણ હતા. સ્નેહી ને કવિ બે ભેગા થયા પછી તો પૂછવું જ શું ? હૃદયને વિદ્ધ ને સંક્ષુબ્ધ કરી મૂકનાર એમનાં ઉત્કટ પ્રણયસંવેદનો ઊર્મિસમૃદ્ધ કવિતા બની કવિહૃદયમાંથી કલમ વાટે સરવા લાગ્યાં. અંદરનો પ્રણયી ભાવસામગ્રી આપતો હતો અને કવિ તેના પર પોતાની કલા કરતો હતો. શોભના સાથેના લગ્ન પહેલાં અઢી–પોણાત્રણ વર્ષ સુધી આ પ્રણયયોગીએ યોગીની એકાગ્રતાથી શોભનાની લગની સેવી, તો એ ગાળામાં એવી જ એકાગ્રતાથી એમની કલમમાંથી આવી પ્રણયકવિતા એકધારી સ્રવી. એમનું પ્રણયસંવેદન ઝંખનાનું, વિરહનું અને તેથી દર્દનું હતું, એટલે એમની પ્રણયકવિતા મોટે ભાગે બની આંસુ અને નિઃશ્વાસની કવિતા. 'પાન્થ પંખીડું'માંની

'વ્હાલાંનો વિરહી થઈ હૃદયને ચીરી રડયો ત્યાં હતો,
તે અશ્રુઝરણું જ શોણિત સમું, તે કાવ્યમાં છે ભર્યું"

એ પંક્તિઓ 'કલાપી'ની સમસ્ત પ્રણયકવિતાને લાગુ પાડી શકાય તેમ આથી બન્યું છે. આ કારણે, એમના જન્મજાત વૈરાગ્યને લીધે, અને પ્રણયનૈરાશ્ય તથા રજવાડી ખટપટે વધારી મૂકેલા એમના નિર્વેદને પરિણામે એમની કવિતા વિશેષતઃ વિષાદ–કરુણ બની છે.' કલાપી' એ 'મારાં આંસુ તારાં ગીતો' ('પ્રિયા કવિતાને છેલ્લું આલિંગન') અને 'મારી ગરીબ કવિતા બસ કાંઈ રોતી' ('જીવનહાનિ–ચોવીશ વર્ષ') એ પંક્તિઓમાં પોતાની કવિતાનું સ્વરૂપ કરુણ વર્ણવ્યું છે તે ખોટું નથી.

'કલાપી'ની કવિતા આમ કરુણરસિક બની એ ખરું, પણ તેથી 'કલાપી'ને રુદનરસિક નહિ કહી શકાય. 'રોવાથી કૈં વધુ જરૂરનાં કાર્ય છે સાધવાનાં' કહેનાર, મિત્રનું મનદુઃખ વહોરીને પણ વાજબી

લાગ્યું તે જ કરનાર અને અંતે પરિણામોની પરવા વિના શોભનાને પરણવાનું પગલું ભરનાર નબળોપોચો રુદનરસિક આદમી ન હતો.

૧૮૯૮ પછી દર્દ શમી જતાં એમનું કાવ્યસર્જન મંદ પડી ગયું. એમણે ઈ. સ. ૧૮૯૮માં લખ્યું છે: 'દુઃખ કરતાં આનંદનો ઇતિહાસ ન્હાનો હોય છે અને તેથી દુઃખ કરતાં આનંદમાં બોલવાનું પણ ઓછું હોય છે...મારી પોતાની કવિતા તો હાલ પૂરી થઈ છે. હવે subjective તો બહુ જ થોડું લખાશે.' પણ 'કવિતા તો ઓસરવાઈ ગઈ છે' કહેનારનો 'હજી હું કવિતા લખી શકું છું'' એ ઉદ્ગાર એના ત્યારપછીના દોઢ વર્ષના શેષ આયુષ્ય પૂરતોય સાચો રહ્યો. એ ગાળાની કવિતા હવે દર્દની કવિતા ન રહી. પ્રણયપ્રકરણ પૂરું થતાં, એમની **અમર રસના,** દિવ્ય **સનમના, હરિના** દર્શનાનુભવની વૃત્તિ જોર પકડે છે. માનવ પ્રેયસી માટેનો 'કલાપી'નો ઇશ્ક દિવ્ય ઇશ્કમાં, પ્રભુપ્રેમમાં, પલટાયો. 'કલાપી' આ પંથના એકલ પ્રવાસી જ બન્યા હશે એનું સૂચન દિલદારને તો નશો ન ચડ્યાની ફરિયાદ કરતી 'સાકીને ઠપકો' એ ગઝલમાં આપણને મળે છે. અતિ ઝંખેલા પ્રણયની સિદ્ધિ પછી **नष्टो मोहः** જેવા અનુભવે પણ એમને આ પંથે વેગથી વાળ્યા હોય. એમની ઇશ્કે મિજાજીએ પોતાની અભિવ્યક્તિ ગઝલો સાથે બીજાં કાવ્યોમાં પણ સાધી હતી, પણ આ ઇશ્કે હકીકી તો એમણે ગઝલો વાટે જ ગાઈ છે. 'સાક્ષાત્ હરિને' જોવા ચાલેલા 'કલાપી'ના જિગરને હરિદર્શન થયું હશે પણ ખરું, એમ માનવા 'આપની યાદી' એ એમની છેલ્લી ગઝલ આપણને પ્રેરે છે. એ પહેલાંની **સનમને** સંબોધાયેલી ગઝલો એના દર્શન-મિલનની ઉત્કટ ઝંખના, એ માટેની કવિની પ્રાર્થના, કવિનો શરણભાવ અને પોતાની અશક્તિનો એકરાર, **સનમની** અપાર રહમનો કવિનો અનુભવ, વગેરે ભાવસભર વાણીમાં લલકારે છે. પ્રણય પછી આમ 'કલાપી'એ પ્રભુનું ગાન પોતાની કવિતામાં કર્યું છે. એ બંનેના ગાનમાં ગઝલનો 'કલાપી'એ કરેલો ઉપયોગ ધ્યાન ખેંચે તેવો છે. આયુષ્યના અંતિમ વર્ષે 'કલાપી' પાસેથી મળેલ 'નવો સૈકો' જેવું ન્હાનાલાલીય ભાષા-લાલિત્ય અને કલ્પન

ભવ્યતા દેખાડતું કાવ્ય 'આપની યાદી' માફક 'કલાપી'નો જે કવિ-વિકાસ બતાવે છે તે, એ વધુ જીવ્યા હોત તો એમની પાસેથી કેવી સુંદર કવિતા ગુજરાતને મળત તેની દુઃખદ કલ્પના પ્રેરે છે.

'કલાપી'એ પોતાના મિત્ર દરબાર વાજસૂરવાળા પરના પત્રોમાં ત્રણચાર વખત શેલી અને વર્ડ્ઝવર્થની તુલના કરી છે તેમાં કુદરતની વધુ સમીપતા અને વિગતજ્વર સ્વાસ્થ્યને માટે વર્ડ્ઝવર્થ પ્રત્યે વધુ આદર દર્શાવનાર 'કલાપી' પોતે તેના જેવા સ્વસ્થ નહિ પણ શેલી જેવા મસ્ત પ્રકૃતિના (રોમેન્ટિક) ભાવનાવિહારી કવિ હતા. 'હું ગમે તેવાં સુંદર, ગમે તેવાં ભવ્ય, પણ વ્યર્થ સ્વપ્નોનો આદમી છું" એવા નિરાશા-વેષ્ટિત ઉદ્‌ગારમાં એમણે સાચી જાત-ઓળખ આપી છે. પ્રકૃતિ અને જીવનકવનમાં શેલીને મળતા આવતા 'કલાપી'નેય એકંદરે જોતાં શેલીને માટે તેના ચરિત્રકાર આન્દ્ર મોર્વાએ વાપરેલ 'Ariel'–'ફિરસ્તો' એ શબ્દ પૂરેપૂરો લાગુ પાડી શકાય તેમ છે.

એવા આપણા કવિની કવિતાનું સૌથી મોટું લક્ષણ છે એનું ઊર્મિબળ. ઊર્મિલ કહી શકાય એવી પ્રકૃતિના આ કવિની કવિ તરીકેની મોટી મૂડી છે એમનું જીવનના સર્વ નાનામોટા અનુભવો ઝીલતું અને તેમના પ્રત્યાઘાત દેખાડતું સ્નિગ્ધ સંવેદનશીલ હૃદય. 'કાવ્યનું મૂળ આર્દ્રતા–પ્રેમ છે':[1] 'હૃદયની કોમળતા એ જ કાવ્યની ઉત્પત્તિ છે:[2] 'કાવ્ય કોમળ હૃદયમાં વારંવાર આવ્યા કરે છે, કોઈ તેને કવિતાના રૂપમાં મૂકે છે અને કોઈ તેનો મીઠો અનુભવ કરી તેને જતું થવા દે છે':[3] આવા ઉદ્‌ગાર કાઢનાર 'કલાપી' પાસે એવું આર્દ્રતાવાળું કોમળ હૈયું હતું, જેમાં કાવ્ય વારંવાર આવતાં અને એમને હાથે કવિતાનું મૂર્ત વાઙ્મય રૂપ પામતાં. 'કલાપી'એ પોતે જ લખ્યું છે: '...જે રસનું કાવ્ય હોય તે રસમય હૃદય હોય તો ચોવીસ લીટી પાંચ મિનિટનું કામ છે અને તેવા હૃદયના વેગ વિના હું કવિતા કરતો જ નથી.'[4]

(૧) ઈ. સ. ૧૮૯૩માં કાવ્યોની નોટબુકમાં લખેલી પ્રસ્તાવના. (૨) દરબાર વાજસૂરવાળા પરનો પત્ર, ૨–૯–૯૪. (૩) દ. વાજસૂરવાળા પરનો પત્ર, ૨૩–૭–૯૪. (૪) દ. વાજસૂરવાળા પરનો પત્ર, ૨૮–૩–૯૩.

'લાગણી વિનાનું કાવ્ય, એ બને જ નહિ: લાગણી જેમાં નહિ તે કાવ્ય નહિ'[૫] એમ માનનારની પોતાની કવિતાનું પ્રેરક–સંચાલક બળ હતું, આમ, લાગણી. એનાં ઉત્કટતા અને વેગને લીધે કશી મથામથ કે મહેનત વિના સહેલાઈથી સહજોદ્‌ગાર પામતી એ લાગણી કવિના અને વાચકના હૃદયને સાંધતો એક મોટો સેતુ ઘડીકમાં ઊભો કરે છે. બીજી રીતે કહેવું હોય તો, 'કલાપી'ના હૃદયગિરિમાંથી નીકળતી ઊર્મિસરિતા સીધી વાચકના હૃદયના આંગણામાં પહોંચી જઈ પોતાના પુનિત જળમાં તેને સદ્ય અંઘોળ કરાવે છે.

એમના રાગે પ્રણયના દર્દની અને વૈરાગ્યે નિર્વેદની કવિતા એમની પાસે ગવડાવી તેથી 'કલાપી' એક કેવલ ઊર્મિ–કવિ હોવાનો આભાસ ઊભો કરે, પણ એ નર્યા ઊર્મિવિલાસી કવિ નથી, ચિંતનશીલ કવિ પણ છે. એમનાં નાનાંમોટાં સંખ્યાબંધ કાવ્યો એની સાક્ષી પૂરશે. 'ચિંતનપ્રધાન'ના લેબલથી ઓળખાવાયા વગર પણ એમની કવિતા અનેક વાર ચિંતનની સૌમ્ય પ્રભા કેવી રેલાવી રહે છે એ જોવા 'કેકારવ'નું આ દૃષ્ટિથી પ્રેરિત કાળજીભર્યું એક જ વાચન બસ થશે. મનુષ્ય અને કુદરત, માનવીનો માનવી પ્રત્યેનો વ્યવહાર, પ્રેમ પ્રણયનો સંવિભાગ, એકપત્નીવ્રત અને અનેકપત્નીવ્રત, વિધિની ક્રૂરતામાં રહેલી દયા અને દયામાં રહેલી ક્રૂરતા, સુખની ક્ષણભંગુરતા, પ્રેમ અને નીતિ, વિધિનિર્માણ, દયા, આસક્તિ, જગતમાં વ્યાપી રહેલ પરસ્પરાવલંબન અને ઋણભાવ, મૃત્યુ, જીવનનું વૈષમ્ય, કલા, સૌન્દર્ય, ઈશ્વરી યોજના, એમ અનેક વિષયને સ્પર્શતું એમનું ચિંતન 'કલાપી'ની સમજ એમની ઉંમરના પ્રમાણમાં કેટલી વિશાળ અને ઊંડી હતી, અને પોતે જીવનના કેવા મર્મગામી સમીક્ષક હતા, તેની પ્રતીતિ કરાવે છે. એમનું ચિંતન કઠે એવું કે શુષ્ક નથી હોતું. એનું કારણ એ છે કે એ બહુધા સંવેદનભીનું અને કાવ્યોમાં સાહજિક રીતે ઔચિત્યપુરસ્પર પ્રવેશેલું હોય છે. 'કલાપી'ની આ ચિંતનરસિકતાએ એમની કવિતામાં

(૫) વાજસુરવાળા પરનો પત્ર, ૨–૯–'૯૪.

સુવર્ણરજ પેઠે ચમકતી જે અનેક અર્થાન્તરન્યાસ–મધુર પંક્તિઓ વેરી છે તે સહૃદયોને કંઠે તરત ચડી તેમને હૈયે વસી જઈ તેમને હાથે અનેક સ્થળે વપરાય એવી હોય છે. આવાં અવતરણનો લાભ છૂટથી મેળવી શકે એવી પંક્તિઓ અને સુભાષિતોની સંખ્યા અર્વાચીન ગુજરાતી કવિઓમાં કદાચ 'કલાપી'ની સૌથી મોટી નીકળે.

ઊર્મિપ્રાધાન્ય અને ચિંતનશીલતા એ 'કલાપી'ના વ્યક્તિગુણોનો એમની કવિતામાં આવો મહત્ત્વનો ફાળો છે, તો ભાષા–છંદ–પ્રભુતા, કલ્પનાબળ અને વર્ણનકૌશલ જેવા એમના કવિગુણોનોય ઓછો નથી. ગઝલો અને છંદોમાં એમની કલમ ઠોકરાયા વિના સરલતાથી ચાલે છે શું, સરે છે, એમ કહેવાય. છવ્વીસમે વર્ષે જીવનલીલા સંકેલી જનાર અને સાડા આઠેક વર્ષ જેટલો જ કાળ કાવ્યસાધના કરી શકનાર કવિને માટે આ પદ્યપ્રભુત્વ અને છંદોમાધુર્ય નાની સિદ્ધિ નથી. ભાષાની તો 'કલાપી'ને ક્યારેય તાણ પડતી જણાતી નથી. વર્ડ્ઝ્વર્થના સાદી ભાષામાં સીધા કથનના આદર્શને માનબુદ્ધિથી જોનાર 'કલાપી' પોતે એને અનુસરવાનો પ્રયાસ 'સારસી', 'ગ્રામ્ય માતા' અને 'વૃદ્ધ ટેલિયો' જેવાં કાવ્યોમાં કર્યાનું કહે છે. લાગણીનાં બળ કે વેગ પ્રમાણે તે કથનને ઉત્કટ અને રસાળ બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, તોય એકંદરે ભાષા તો સરળ જ વાપરે છે. નિત્યવ્યવહારના અને તળપદા શબ્દોનો એ જેટલી છૂટથી પ્રયોગ કરે છે એટલી જ છૂટથી શિષ્ટ સંસ્કૃત શબ્દો પણ વાપરે છે. સંસ્કૃત શબ્દો તે વાપરે છે, પણ તે પાંડિત્યપ્રદર્શનાર્થે નહિ. ભાવ અને છંદની સાથે ઔચિત્યભર્યો મેળ સાધતા એવા શબ્દો આપમેળે જ 'કલાપી'ની પદ્યરચનામાં આવી ગોઠવાઈ જતા હોય એમ આપણને લાગે એવી સ્વાભાવિક્તા તેમાં વરતાય છે. અન્ય કાવ્યોમાં સાદા તળપદા અને સંસ્કૃત શબ્દોનો એકસરખી આસાનીથી ઉપયોગ કરનાર 'કલાપી' ઘણી ગઝલોમાં ફારસી–ઉર્દૂ ગઝલોની મસ્ત હવા ઊભી કરવા ફારસી તથા ઉર્દૂ શબ્દો પણ મોટા પ્રમાણમાં વાપરે છે, જોકે સ્વ. કૃષ્ણલાલ મો. ઝવેરીના કહેવા મુજબ એમાં ક્યાંક ક્યાંક અર્થ અને ઔચિત્યનો

બહુ ખ્યાલ રહ્યો નથી. એમનાં ગદ્ય–પદ્ય દેખાડે છે તેવું ભાષાપ્રભુત્વ ધરાવનાર આપણા કવિની ભાષા એકંદરે એમના હૃદય જેવી સરલ, કોમલ અને મધુર છે. એમની કવિતાનાં સરલતા, પ્રસાદ, પ્રવાહિતા અને માધુર્યનો ઘણો યશ એને જાય.

કોઈ પણ સારા સર્જકમાં હોવી જોઈતી કલ્પનાની છત 'કલાપી' સારા પ્રમાણમાંય દેખાડે છે. 'કમલિની', 'જ્યાં તું ત્યાં હું', 'હૃદય-ત્રિપુટી', 'એક સ્વપ્ન', 'વ્હાલીને નિમંત્રણ', 'પ્રપાત', 'નવો સૈકો' જેવાં કાવ્યો જ આની પ્રતીતિ કરાવે છે એમ નથી, 'કેકારવ'નાં બીજાં કાવ્યો પણ 'કલાપી'ની કલ્પનાના ચમકાર અહીંતહીં દેખાડે છે. આ કલ્પનાબળ એમની રસિકતા ને સૌંદર્યદૃષ્ટિના સક્રિય સહકારમાં અનેક વાર જે સુંદર ચિત્રો ઊભાં કરે છે અને જે હૃદ્ય અલંકારો પ્રયોજે છે તે 'કલાપી'નું કવિ તરીકે સુભગ દર્શન કરાવે છે. 'કલાપી'નું કવિ તરીકેનું કૌશલ અને સામર્થ્ય એમનાં લાંબાંટૂંકાં વર્ણનોમાં પણ સ્પષ્ટ દેખાય છે. એ વર્ણનોની ચિત્રાત્મકતા કે સાક્ષાત્કારકતા મનોહર છે. પીંછીના એકબે લસરકાથી કલામય ચિત્ર ઊભું કરનાર ચિત્રકારની પેઠે થોડી જ પંક્તિઓમાં 'કલાપી' સુરેખ શબ્દચિત્રો સહજ સૂઝ અને કલાથી સરજે છે. 'કલાપી'નાં કલ્પનાવિહાર, અલંકારો અને શબ્દ-ચિત્રોનો પરિચય પાછળ 'વિવરણ'માં* યથાસ્થાન કરાવ્યો છે એટલે અહીં ઉદાહરણો આપવાની જરૂર નથી. એટલું જ કહેવું આવશ્યક છે કે 'કલાપી'ની કલ્પના ક્યાંય ક્લિષ્ટ કે કૃત્રિમ અને અલંકારો તથા ચિત્રો પ્રયત્નસિદ્ધ કે પ્રદર્શનિયાં લાગતાં નથી. સ્વાભાવિકતા તો 'કલાપી'નો મોટો કવિગુણ છે. જુવાન રાજવીમાં જે સાચો કવિ વસતો હતો તેની જ ગણાય એ સાહજિક લીલા.

તો પછી એમ કેમ હશે કે 'કલાપી' પોતાને કવિ અને પોતાની કવિતાને કવિતા ગણવા તૈયાર ન હતા? એમનો કવિતાનો આદર્શ બહુ ઊંચો હતો. 'મ્હારી કવિતાને હું કવિતા કહેતો નથી. હું કવિ છું એવું

* 'કલાપીનો કાવ્યકલાપ'માં, જેનો આ લેખ ઉપોદ્‌ઘાત છે.

હું માની જ શક્યો નથી'—આ એમના ઉદ્‌ગારમાં એમની લાક્ષણિક વિનમ્રતા અને કડક આત્મપરીક્ષા દેખાય છે. એ આત્મપરીક્ષા અન્યત્ર એમની પાસે જે લખાવડાવે છે તેનો સાર એટલો કે પોતાની કવિતા પોતે અન્યને નહિ પણ પોતાને ખાતર જ લખતા, અને તેથી ' મનમાં આવ્યા તેવા ગોળા ફેંકી દેવાની ટેવ' પોતાને પડી ગઈ હતી, જેને પરિણામે કવિતા પોતાને નિઃશ્વાસ કે અશ્રુ જેવી, જયારે આવે ત્યારે નીકળી જાય અને જેવી આવે તેવી નીકળી જાય એવી, બની ગઈ હતી. કવિતા સંબંધી તેમની સમજ એવી હતી કે ' કવિતા અવશ્ય કલા સાથે જ હોય, જે કલા હાલ અત્ર નથી' ('લલિત'ને પત્ર). પરિણામે, સારામાં સારી સમકાલીન ગુજરાતી કવિતા પણ સંસ્કૃત કે અંગ્રેજી ત્રીજા વર્ગના કવિઓની કવિતા સાથે મૂકી શકાય એવી તેમને લાગતી ન હતી, તો શેલી ને શેક્સપિયર વાંચતી વેળા પોતાની કવિતાનાં કાગળિયાં બાળી નાખવાની વૃત્તિ તેમને થાય તેમાં નવાઈ શી? કવિતાને માટે કલા જોઈએ અને એવી કલા પોતાને સિદ્ધ નથી એ ભાને જ ' મ્હારી કવિતાને હું કવિતા કહેતો નથી' એ એમણે પોતાની કવિતાને પોતે જ આપેલા પ્રમાણપત્રનું કારણ સમજાવતાં એમની પાસે લખાવેલું: ' મને વિચારો ગોઠવતાં આવડતું નથી, મ્હારા જીવનમાં કલા નથી, માત્ર લાગણીઓ છે' ('કાન્ત'ને પત્ર). એમની વાત તત્ત્વમાં ખોટી નથી. લાગણીની આંસુ કે નિઃશ્વાસ જેવી સાહજિક વાઙ્‌મયી અભિવ્યક્તિને કલાથી નિયમવા, સમારવા, સંસ્કારવા અને ઓપાપવા જરૂરી સ્વસ્થતા, તટસ્થતા, કલા-તપશ્ચર્યા અને સંયમવૃત્તિ ' કલાપી ' પાસે પૂરતા પ્રમાણમાં હતાં નહિ. લખ્યા પછી કૃતિ સુધારવાનું થોડું રાજવીશાઈ આળસ પણ 'સુંદરમ્' માને છે તેમ એમનામાં હોવું જોઈએ. ' કાન્ત'નો કલા–સંયમ જો એમનામાં હોત તો લાગણીના ધોધ અને હાથવગી છંદોરચનાએ લંબાવી નાખેલાં એમનાં ઘણાં કાવ્યોનું નિવાર્ય લંબાણ ઘટત- લાગણીના વેગમાં ઘસડાવાને બદલે પોતે તેની બહાર નીકળી તેને નિયમી હોત, શબ્દોની પસંદગીમાં અર્થ અને ઔચિત્યનો પોતે વિશેષ ખ્યાલ રાખ્યો હોત, ભાષામાં

વધારે લયમાધુર્ય સધાયું હોત, વ્યંજનાનો ઓછો જ ઉપયોગ થયો છે તે વધી કાવ્યોની ચમત્કૃતિ વધી હોત અને એમની કાવ્યરચનાઓ પરિણામે વિશેષ ઘાટીલી, સુશ્લિષ્ટ અને રસઘન બનત. વધુ જીવ્યા હોત તો કદાચ એમ બનત પણ ખરું. આમ છતાં 'કલાપી'નો વિજય તો એમાં રહેલો છે કે એમનાં સ્વભાવ, ટેવો ને સંજોગોની આ મર્યાદાઓ વચ્ચે જેને કલાદૃષ્ટિએ ઊંચી કૃતિઓ નિઃશંક કહેવી પડે એવી રચનાઓય એમણે ઓછી આપી નથી. એમની કવિપ્રતિભાને ત્યાં કાવ્યકલાનો અનાયાસે અસંપ્રજ્ઞાતપણે સાહજિક સહયોગ સાંપડી ગયો છે. એમના આદરપાત્ર વર્ડ્ઝવર્થે કાવ્યના સર્જનમાં આવશ્યક માનેલ 'બળવાન લાગણીઓનો સ્વયંભૂ ઊભરો' એમની કવિતામાં છે જ; માત્ર, શાન્તિને સમયે એનું આકલન' કે વિવેક અને કલાથી એનું editing કરીને પછી કાવ્યકૃતિનું નિર્માણ કરવાની વર્ડ્ઝવર્થે એટલી જ જરૂરી માનેલી સાધના માટેની ધીરજ એમનામાં ન હતી, એટલું જ. બાકી, એમનું મનોઘડતર (making) સાચા કવિનું, એમાં કોઈ શક નહિ.

'કલાપી'ની કવિતા આમ એમની કવિ તરીકેની શક્તિ સાથે એમની મર્યાદાનુંય આપણને અત્યારે ભલે દર્શન કરાવે, એના ગ્રંથસ્થ પ્રકાશન વેળા અને તે પછી એને જે વિપુલ લોકપ્રિયતા સાંપડી તે અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના ઇતિહાસમાં એક અજોડ ઘટના છે. 'કેકારવ'ની અનેક આવૃત્તિઓ, તેમાંથી થયેલા ચૂંટણીસંગ્રહો અને લોકોનાં હૃદય અને કંઠ સુધી પહોંચી ગયેલી 'કલાપી'ની અનેક પંક્તિઓ એને વરેલી લોકપ્રિયતાની જ નિશાનીઓ કે પરિણામ છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલની 'કરવી સુણવી ગમે ન કોને રસની કે રસિકાની વાતડી' એ પંક્તિ મુજબ પ્રણયકથન તો સૌને પ્રિય થઈ પડે. એમાં 'કલાપી' જેવા રાજવીના પ્રણયકિસ્સાનું દર્દભર્યું સાવેગ નિરૂપણ આવે એટલે પૂછવું જ શું? સાચું કે કાલ્પનિક પ્રણય-દર્દ અનુભવતાં પ્રેમી હૃદયોને 'કલાપી'ની પ્રણયકવિતામાં પોતાની જ ભાવ-વ્યક્તિ દેખાય

એ સમજાય તેવું છે. પણ 'કલાપી' એકલા મુગ્ધ જુવાનિયાંના જ કવિ નથી, એ જનતાપ્રિય કવિ બની શકે એવું એમની કવિતામાં ઘણું છે. છંદો અને ભાષાની અસાધારણ પ્રવાહિતા, મધુરતા અને સરલતા, કવિતાની વિશદાર્થતા, અપ્રયત્ને કવિતા બનીને આવતી હૃદયની લાગણીઓની ઉત્કટતા, ભાવોનો સીધી અને બધું જ વાચ્ય બનાવતી પૂરી રજૂઆત, લલકારવી ગમે એવી ગઝલોમાંનાં દર્દ અને મસ્તી, એમની રસિકતા કલ્પના અને ચિંતનશીલતાના ઠેર ઠેર દેખાતા ચમકાર, સ્મૃતિએ ને કંઠે ચડી જાય એવી એમાં ફૂલ માફક વેરાયેલી અનેક સૂક્તિઓ, હૃદયને કોમળ ઉદાત્ત ને નિર્મળ બનાવે એવી સમગ્ર અસર—આ બધાં એમની કવિતાનાં લક્ષણો એવાં હતાં, જેણે તેને જનહૃદયમાં સીધો પ્રવેશ મેળવાવી આપ્યો છે. પ્રજાના કંઠ અને હૃદય સુધી પહોંચી ગયેલી કવિતાની સફલતા ઓછી આંકવી જોઈએ નહિ.

'કલાપી'ની ભૌતિક કાયાને વિધિનિર્માણ અનુસાર કાળે ઝાપટ મારી પંચભૂતોમાં વિલીન કરાવી દીધી. પણ એમની કવિતાને એ અડી શક્યો નથી. આજેયે એમની મીઠી કવિતા વાંચીએ છીએ ત્યારે એમના મૂઠી જેવડા પણ ઊર્મિસમૃદ્ધ હૃદયનો જે ધબકાર એમાં ઝિલાયો છે તેનાં સ્પંદનો અને પમરાટ આપણે અનુભવીએ છીએ, અને 'કાન્તે' એ 'સુરતાની વાડીના મીઠા મોરલા'ને આપેલી સુંદર ભાવાંજલિની નીચેની પંક્તિઓનું સત્ય પ્રીછી શકીએ છીએ :

નંદનવનના પ્રાસાદોની ટોચથી,
મધુરી કેકા આજે શી ઊભરાય જો!
સુરભિઓની સાથે સંસારે સરી,
અન્તર્દ્વારે ગીતા શી અથડાય જો!

કવિશ્રી ન્હાનાલાલની કાવ્યભાવના

કવિશ્રી ન્હાનાલાલ ઊંચા કવિત્વની પ્રભુદત્ત બક્ષિસવાળા આપણા એક પ્રતિભાશાળી કવિ હતા. છેલ્લાં સો વર્ષનો શ્રેષ્ઠ ગુજરાતી કવિ કયો–એ પ્રશ્ન આપણા એક વિદ્વાને ચર્ચા અને ઉત્તર માટે સેરવ્યો હતો ત્યારે ઘણાની જીભે તરત જવાબ આવી બેઠો હતોઃ ' ન્હાનાલાલ.' અને એ સ્વાભાવિક જ હતું. કવિતાનાં ઊંચાં શિખરો અર્વાચીન ગુજરાતી કવિઓમાં કોઇએ વધુ સ્પર્શ્યાં હોય તો કવિશ્રી ન્હાનાલાલે. વાણીનું સંગીત અને માધુર્ય માણવું હોય, ઊંચી કવિતાની આનંદ સમાધિનો અનુભવ કરવો હોય, ગુજરાતી કવિતાનું એક સિદ્ધિ-શિખર જોવું હોય તો સાહિત્યરસિકોને એ રસયોગીના કાવ્યતીર્થમાં સ્નાન કર્યા વિના ચાલે નહિ. કવિશ્રી ન્હાનાલાલની કવિતાના એવા પરિશીલન-ના આરંભમાં એમની કાવ્યભાવનાની પિછાણ કરી લીધી હોય તો એને વિશેષ સમજી અને આસ્વાદી શકાય.પ્રત્યેક કવિના સર્જનને તેના અંતરમાં બંધાયેલી કોઈ કાવ્યભાવના સૂક્ષ્મ રીતે પ્રેરતી હોય છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં સમગ્ર સર્જન પાછળ કવિતા અને કવિધર્મ પરત્વેની એમની એક વિશિષ્ટ સમજ પ્રવર્તતી દેખાશે. એમણે પોતે અનેક સ્થળે પોતાની લાક્ષણિક વાણીમાં એ વ્યક્ત પણ કરી છે. મોટે ભાગે એમને જ બોલવા દઈ એમની પાસેથી એમની કાવ્યભાવના સાંભળવા-સમજવાનો પ્રયાસ આનંદદાયક થાય તેમ છે.

કવિતા માટે એમની પાસેથી સાંભળીએ છીએ:

' કવિતા એટલે વિશ્વની રસપ્રભા,
અને પરબ્રહ્મની આનંદકલા' (કેટલાંક કાવ્યો-ભાગ ૩)

સૌન્દર્યને માટે પણ તેઓ એમ જ કહે છે:

'સુંદરતા છે સચ્ચિદાનંદની રસલીલા.'

ન્હાનાલાલને મતે કવિ એટલે સચ્ચિદાનંદની એ રસલીલાનો, સૌંદર્યનો, દ્રષ્ટા અને ગાયક. અને એ પોતે પણ આપણા મોટા સૌંદર્ય-દર્શી કવિ છે.

કાવ્યનો જન્મ કોઈ પ્રબળ ચિત્તસંક્ષોભમાંથી થાય છે એમ અંગ્રેજીના અભ્યાસને આધારે સ્વ. રમણભાઈએ પ્રતિપાદિત કર્યું હતું. કવિશ્રી ન્હાનાલાલનો અભિપ્રાય જુદો છે. એ માનતા હતા કે કવિતા અંતઃક્ષોભમાંથી નહિ પણ અંતઃપ્રસન્નતામાંથી નિર્ઝરતી હોય છે. કવિના પ્રસન્ન આત્માનો ગુંજારવ, એ એમને મન કવિતાની વ્યાખ્યા હતી. 'ચિત્તક્ષોભમાંથી અમૃતની કવિધારાઓ નથી નિર્ઝરતી. અમૃતને તો વરસે છે આત્માની પ્રસન્નતા. ચિત્તક્ષોભમાં નહિ, ચિત્તપ્રસન્નતામાં પ્રાસાદિક કવિતાનાં છે મૂળ:' આ શબ્દોમાં એમણે એ વ્યક્ત કરેલ છે.

કવિના સર્જનવ્યાપારમાં પ્રવર્તતાં ઊર્મિ, કલ્પના, ચિન્તન, લય, કાવ્યરચનાકૌશલ, આદિમાંના એકાદ તત્ત્વ પર જ ભાર મૂકવાની વૃત્તિ કવિ-વિવેચકને ઘણી વાર તાણી જતી હોય છે. દલપતરામે છંદ અને જનમનરંજક કલ્પનામાં કવિતા આવી ગઈ એમ માન્યું. (સંભારો: 'રચ્યા છે રૂડા છંદ દલપતરામે' અને 'કવિતા કહીએ કલ્પના જનમન-રંજન જાણ.' નર્મદે અંતરના જોરસા કે લાગણીનું શાબ્દિક પ્રકટીકરણ તે કવિતા, એમ માન્યું. વર્ડ્ઝવર્થની કાવ્યભાવનાને અનુસરનાર નરસિંહરાવ અને રમણભાઈએ ઊર્મિક્ષોભ પર ભાર મૂક્યો. 'કવિતા મારે મન નિઃશ્વાસ જેવી છે' કહેનાર અને એમ વર્તનાર 'કલાપી'એ હૃદયની કોમળ લાગણીઓની જ કવિતા લખી છે, તો પ્રો. બલવંતરાય ઠાકોરે વિચારતત્ત્વ પર ભાર મૂક્યો છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલ કલ્પના અને ભાવનાવિહાર પર જ બધો ભાર મૂકી દેશે એમ આપણને એમનું કાવ્યસર્જન જોતાં લાગે, પણ એમણે પોતાની કવિતાની

વ્યાખ્યાને એનાથી વ્યાપક બનાવી છે. તેઓ તો કહે છે: 'કવિતા એટલે આત્મસારંગીના સમસ્ત અનુભવતારોનો સ્વરોદય.' બીજે સ્થળે તેમણે કહ્યું છે:

'રસની, રૂપની, રંગની; ચિત્રની, ભાવની કલ્પનાની; સુખની, દુઃખની, આનન્દની; કાળની, અવકાશની, ફિલસૂફીની; પુણ્યની, પવિત્રતાની, પ્રભુમયતાની; આત્મા એટલે સો તારની સારંગી. કવિની કલાકામઠીએ એ સોયે તાર વગાડવાના. એમાંથી જેટલા ઓછા વગાડાય એટલી કવિતાસારંગી અધૂરી બોલે; જેટલા વધારે વગાડાય, એટલી કવિતાસારંગી મહાસ્વરે ગાજે'

('દલપતવંશની કાવ્યોપાસના'-૧૯૪૪)

સને ૧૮૯૮માં લખાયેલા 'લગ્નસ્નેહનો વિશ્વક્રમમાં હેતુ'એ લેખમાં પણ કવિશ્રીએ લખ્યું છે:

'કવિતામાં રસ અને બુદ્ધિની સંક્રાંતિ થાય છે; હૃદય અને મસ્તિક, માનવઆત્મનના રસાગાર અને ન્યાયાગાર, વૃતિ અને વિચારના જન્મમંડપો, શણગારવાની સામગ્રી કવિતામાં હોય છે.

કવિતા એટલે છંદની કરામત કે શબ્દવિલાસ નહિ, કવિતા એટલે નર્યું ઊર્મિગાન કે કલ્પનાલીલા કે ભાવનાવિહાર જ નહિ, પણ આ સર્વ ઉપરાંત તેણે બીજું ઘણું કરવાનું છે, એમ કવિશ્રી માને છે. એમણે કવિતાનો આદર્શ બહુ મોટો ને ઊંચો રાખ્યો છે. સને ૧૯૦૮માં 'કેટલાંક કાવ્યો'-ભા. ૨ની પ્રસ્તાવનામાં તેમણે લખ્યું છે:

'એ તો સ્પષ્ટ જ છે કે દલપતકાવ્ય અને નર્મદકવિતાની પેઠે બીજી નવી કવિતા લોકસમૂહે હજી માન્ય નથી કીધી, અને કેટલાક અપવાદરૂપ કાવ્યો સિવાય, કુટુંબોમાં નથી દાખલ થઈ. પણ જેમ જેમ વાચકવર્ગ ગુજરાતી ભાષામાં વધારે સુશિક્ષિત થશે, જેમ જેમ વર્તમાન કવિતાના લેખકો પોતાની પાંડિત્યશૈલી નરમ પાડતા જશે, જેમ જેમ સર્વાનુભવી ન હોય એવાં સ્વાનુભવોનાં ગીતને બદલે લોકસંસ્થાના પ્રશ્નનો, પ્રજાના આશાઅભિલાષનો, ગુજરાત હિંદ અને દુનિયામાં અંકુરતી નવચેતનાનો કવિતામાં વધારે પ્રભાવ પડવા લાગશે, જેમ જેમ જગતનાં સર્વોત્તમ કાવ્યોની હારમાં ઊભતું છે એ લક્ષ્યમાં લાવી પયગમ્બરોની પેઠે આપણા કવિઓ સ્વર્ગના સંદેશ જેવાં ઉત્સાહી પ્રેરણાભર્યાં

પરમ શ્રેય દાખવતાં કલ્યાણસ્તોત્રો ગાવા માંડશે તેમ તેમ, મ્હારી શ્રદ્ધા છે કે લોકસમૂહ નવી કવિતાને વધારે ને વધારે આદર આપશે. ગુજરાતની કુંજો નિર્જન નથી, કે કુંજવાસી સજ્જન-સજ્જનીઓ એટલાં બધિર કે અરસિક નથી. કોયલ ખુલ્લે શબ્દે બોલશે તો સહુ સાંભળશે ને સત્કારશે."

અને એ કવિકોકિલે પોતે જ એવું ગાન, પોતાની સમવિષમ અવસ્થાઓ વચ્ચે પણ આયુષ્યના અંતિમ સપ્તાહ સુધી ગાયા કર્યું હતું, એ આપણે જાણીએ છીએ. ઉપરની પંક્તિઓમાં સ્વાનુભવ-ગાનરતિને બદલે આપણા પ્રાંતમાં, દેશમાં ને દુનિયામાં અંકુરતી નવ-ચેતનાનો તેમજ પ્રજાનાં આશઅભિલાષ, પુરુષાર્થ, આદિનો પડઘો કવિતામાં પાડવાની વાત છે તે તરફ ધ્યાન આપો. કવિએ પોતાના જમાનાના અને જનતાના મુખ બનવું જોઈએ એ સૂચન એમાં છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલે પોતે પણ 'વસન્તોત્સવ' અને 'ઇન્દુકુમાર-૧'માં આપણા દેશ ને પ્રાન્તની નવચેતનાને ગાઈ-વધાવી છે. આપણી પ્રજા-ના રાજકીય આશઅભિલાષને 'રાજસૂત્રોની ત્રિપુટી'માં વ્યક્ત કર્યા છે, અને લોકસંસ્થાના અનેક મહત્ત્વના પ્રશ્નોને ત્યારપછી પોતાની કૃતિઓમાં તે સ્પર્શતા જ રહેલા. 'જગતનાં સર્વોત્તમ કાવ્યોની હારમાં ઊભવું છે' એ લક્ષ્ય પણ તેમણે સતત પોતાની નજર સમક્ષ રાખ્યું હતું. એમણે પોતાના એક ભાષણમાં કહ્યું છે:

'એ અર્ધશતાબ્દીઅધિકી મુજ કાવ્યોપાસનાનાં હજીયે કોક પૂછશે કે લક્ષ્ય શાં હતાં? બે: નવવસન્તની ટહેલ અને જગત્વેત્ર...મ્હારી કાવ્યોપાસ-નાના મહાશય હતા વસન્તમહિમાને ગાવો ને ગુર્જર કાવ્યપુષ્પોએ જગત-કાવ્યદેવીને વધાવવી. ગોવર્ધનભાઈએ ગદ્યદેશે કીધું એ કાવ્યદેશે કરવું એ હતાં મ્હારાં ધ્યેય ને ઉદ્દેશ.'

('દલપતવંશની કાવ્યોપાસના'-૧૯૪૪)

કવિએ નિશાન કેવું ઊંચું રાખ્યું હતું એ જ આપણે જોવાનું છે. એ નિશાન બધી વખત તેઓ વીંધી શક્યા છે કે નહિ તે જુદો સવાલ છે.

એવી જ રીતે 'પયગમ્બરો પેઠે ....કલ્યાણસ્તોત્રો ગાવા માંડશે' એ શબ્દોમાં વ્યક્ત થતો કવિધર્મ પણ એમણે બરાબર બજાવ્યો છે. કાર્લાઇલે જેમ Hero એટલે વિભૂતિપુરુષને વીર તરીકે, કવિ તરીકે અને પયગમ્બર પરીકે વર્ણવ્યો છે, તેમ ન્હાનાલાલે કવિને પયગમ્બરની કક્ષામાં મૂકયો છે. કવિ પણ પયગમ્બર એટલે કે ઇશ્વિરના સંદેશવાહકની જેવો ઋષિ, મંત્રદ્રષ્ટા અને મંત્રોચ્ચારક હોય, એ એમની એક પ્રિય માન્યતા હતી. કવિ પાસેય પોતાનું દર્શન જોઈએ. એ એકલો વાણીની કલાના આનંદનો નહિ,પ્રકાશ(જ્ઞાન નેભાવનાના પ્રકાશ)નોયપ્રદાતાબનવો જોઈએ. અને પયગમ્બરનો સંદેશ તો 'સ્વર્ગનો સંદેશ'જ હોય છે, તેમ કવિએ પણ 'પ્રેરણા, પુણ્ય અને પ્રકાશ, જ લોકોને આપવાનાં છે. એમણે લોકોને બતાવવાનો છે સુખનો નહિ, પણ કલ્યાણનો પન્થ; પ્રેયનો નહિ પણ પરમ શ્રેયનો માર્ગ; અને એ સાથે એમને ઉત્સાહ અને પ્રેરણા આપવાનાં છે. આમ માનતા કવિશ્રી ન્હાનાલાલે પોતે પોતાને માટે પણ એ પયગમ્બરી કવિધર્મ સ્વીકારી લીધો છે. એથી જ એમણે માનવીના અને આ યુગના આંતર રોગનું નિદાન કરી એનું ઔષધ સૂચવવા પ્રયાસ કર્યો છે. એથી જ એમણે સુખને બદલે કલ્યાણ, કામને બદલે પ્રેમ, ભોગને બદલે ત્યાગ, સ્વાર્થને બદલે સેવા, વિલાસને બદલે સંયમ અને વૈરાગ્ય, અને પાપને બદલે પુણ્યનો જ સંદેશો વગર થાકયે પોતાની કૃતિઓમાં આપ્યાં કર્યો છે. આંતરપ્રજ્ઞા (intuition)નું ન્હાનાલાલમાં, તેઓ કવિ હોઈ, વિશેષ પ્રાબલ્ય હતું. એટલે તાર્કિક વિચારસરણીનો આશ્રય લઈ માંડીને વાત કરવાને બદલે પયગમ્બરી અદાથી સૂત્રોચ્ચાર કે મંત્રોચ્ચારથી આ સંદેશ આપવો તેમને ફાવ્યો છે.

'કવિ તે ચળવળકાર નથી. કવિનો ધર્મ આંબાવાડિયાં વાવવાનો છે, કેરીઓ વેચવાનો નથી...ધર્મે કર્મે કવિ બ્રાહ્મણ છે...કવિ તો કાળની વહી વાંચે, ને વાંચે તે ભાખે. કાળપ્રકૃતિ ને માનવતાના મહેલો કવિની ચિરંજીવ પાઠશાળા છે!'

('રાજસૂત્રોની ત્રિપુટી'—પ્રસ્તાવના)

'કવિઓ વાવે છે એ સૈકાઓનાં વાવેતર છે.'

(**'સ્વપ્નવેચણહારો'-ભાષણ, ૧૯૩૭**)

'પ્રજાનું ડહાપણ એના જ્ઞાનીઓ છે, પ્રજાની પ્રેરણા એના કવિઓ છે. ભાગ્ય ઊઘડવાનાં હોય ત્યારે બંનેયની સમન્વયમૂર્તિ જન્મે. (**એજન.**)

આ બધા ઉદ્‌ગારોમાં કવિશ્રીએ પોતાની કાવ્યભાવના અને કવિધર્મનો પોતાનો આદર્શ સૂત્ર-વાણીમાં બતાવ્યાં છે. એમના 'સાગરને' કાવ્યમાં 'સાગર'ને ઠેકાણે 'કવિ' શબ્દ મૂકી દો તો તેમની નીચેની પંક્તિઓમાં પણ કવિધર્મ જ સૂચવાયો જોશો :

મેઘ ગાજે, કાલ ગાજે, ગાજે ચૌદે બ્રહ્માંડ,
પણ તેથીયે **પર** પ્રભુવર ગાજે, તે ગીત લઇ લઇ ગા.
સાગર, સખે ! મુજ કાનમાં એવું કંઇ તો ગા.
જીવ્યું મીઠું લાગે મને, એવું કંઈ તો ગા.
... ...
જીવ્યું જીત્યું લાગે મને એવું હવે પ્રિય ! ગા.
સાગર સખે ! મુજ પ્રાણમાં એવું અમુલખ ગા.

જેમને એનો સાદ પહોંચે તેમને 'જીવ્યું મીઠું લાગે' અને 'જીવ્યું જીત્યું લાગે' એવું 'અમુલખ' ગાન એમના 'પ્રાણમાં' સંભળાવવાનું કવિકર્તવ્ય જ અત્ર પ્રબોધાયું છે.

કવિશ્રી ન્હાનાલાલે પોતાના હૈયામાં સંભરેલો કવિકર્તવ્યનો આ આદર્શ વર્ષો પછી ફરી વિસ્તારથી એક ભાષણમાં વર્ણવ્યો છે:

'કવિધર્મ એ છે : વાગેલા ડંખ રૂઝવવા, સંસારનાં ચડયાં ઝેર ઉતારવાં, પ્રજા-આત્માને સંજીવન છાંટવાં.'

'પણ આત્માની ઔષધિઓ ભાખવી એટલું જ માત્ર નહિ, આનંદ ને ઉલ્લાસના અમૃતઘૂંટ પાવા; પ્રેરણાને પાંખો પ્રગટાવવી; માળી ફૂલને પાણી છાંટી તાજા રાખે છે તેમ તાઝગી બક્ષવી; દીવામાં તેલ પૂરવું, શગ સંકોરવી, પ્રોજ્જવલ કરવો : ચેતનશૂન્યને ચેતન પાવાં; પત્થરને પિગળાવવા ને રસાર્દ્ર કરવા; એ છે કવિના વિશેષધર્મ.'

‘ મહર્ષિ વેદઋચા ઉચ્ચારે તે આત્મસાધના અર્થે ધર્મયજ્ઞ પ્રબોધવાને. તેમ રસર્ષિ કો રસમંત્રો ઉદ્દ્ગાય તે કરમાવેલાંને કોળાવવાને, ભગ્નાશને પ્રોત્સાહન પાવાંને, બીડાયેલી પાંખોમાં પ્રેરણા પૂરવાને.’

(‘કવિધર્મ’ :-‘મણિમહોત્સવના સાહિત્યબોલ’ ભાગ-૨)

આના પર કોઈ ભાષ્યની જરૂર નથી. ન્હાનાલાલ એને વસંત–ધર્મ કહે છે. ‘ કવિધર્મ એટલે વસંતધર્મ. ’ ‘ એ વસંતધર્મી લો કવિ હતો એટલું સંભારણું મારે બસ છે : ’ આમ તે પોતાને માટે કહે છે. અને એ વાત સાચી છે. કવિશ્રી વસંતધર્મી કવિ હતા.

સરખાવો આવા જ એમના ઉદ્દ્ગારો :

કોઇ મને પૂછે કે તારો સમસ્ત કાવ્યસંદેશ શો ? તો કહું ‘નવવસન્ત.’

(‘સ્વપ્નસ્વામી અથવા વસન્તનો ટહેલિયો’-ભાષણ)

‘મીરાંટહુકાર સમો ન્હાનાલાલનોયે વળીવળીને જીવનટહુકાર એક જ છે : “રાજ ! કોઈ વસન્ત લ્યો, વસન્ત લ્યો ’

(‘દલપતવંશની કાવ્યોપાસના’-ભાષણ)

‘ હું તો છું વસન્તનો લાવનારો ને વેચનારો. પાંખડી ફૂલપરબે બેઠી હતી, તેમ વસન્તપરબે બેઠો છું. ’

(‘સ્વપ્નવેચણહારો’-ભાષણ)

‘ વસન્તધર્મની ફિલસૂફી તો વસન્તપૂજા,
વસન્તધર્મીનું પરમધન જ્ઞાન નથી :
કવિતા, પ્રેમભક્તિ, હૈયાનાં ફુવારા,
વસન્તપુણ્યાળુની એ છે આત્મલક્ષ્મી. ’

(‘ઇન્દુકુમાર’-અંક ૩)

આમાં જોયું, જ્ઞાનને કવિશ્રી મહત્ત્વ નથી આપતા, તે ? જ્ઞાન તેમને નથી ખપતું એવો એનો અર્થ નથી. જ્ઞાન કવિતા બનીને, પ્રેમ-ભક્તિ બનીને, એટલે કે મગજમાંથી નહિ પણ હૈયાના ફુવારામાંથી આવવું જોઇએ, એમ તે સૂચવે છે. કવિઓ પણ ફિલસૂફો, સત્ય અને શિવના પૂજકો, તો હોય છે જ. પણ રસ દ્વારા, કવિતા દ્વારા, સુન્દરની

ઉપાસના દ્વારા, એને તેઓ ભજે છે. આમ જ્ઞાનના શુષ્ક માર્ગને બદલે તેઓ પોતાની કવિ-સહજ સૌંદર્યભક્તિને વફાદાર રહી રસયોગનો માર્ગ સ્વીકારે છે. ન્હાનાલાલ આમ રસયોગી છે. એક બીજી વાત પણ જોઈ? 'કવિતા'ની સાથે જ કવિશ્રી 'પ્રેમભક્તિ'ને પણ મૂકે છે તે? પોતે કવિ હતા જ અને 'પ્રેમભક્તિ' ઉપનામ પણ તેમણે રાખ્યું હતું, એ વાત અહીં સંભારવી ઉચિત થાય તેમ છે. 'કવિતા' અને પ્રેમભક્તિ' માટે તેઓ કહે છે:

'કવિતા એટલે માનવચંદ્રની ચંદની,
ને પ્રેમભક્તિ એટલે આત્મસૂર્યની ઉષા;
કવિતાશૂન્યો પાંખકાપ્યાં પંખીડાં છે,
પ્રેમભક્તિશૂન્યો દેવકીકીફૂટયાં કાંગલાં છે.
વસન્તધર્મ એટલે પવિત્રી-છાંટયો આનંદમાર્ગ'

('ઈન્દુકુમાર'-)

આની સાથે સરખાવી શકાય એવા શબ્દો છે નીચેના:

'સૌંદર્ય, પવિત્રતા ને આનન્દ:
ચૈતન્યજળને એ ત્રિવેણીસંગમે
છે માનવલોકનું કલ્યાણતીર્થ.'

('મ્હારો મોર'–'કેટલાંક કાવ્યો' ભા ૩)

આમાં કવિ આનંદ પર જે ભાર મૂકે છે તે નોંધપાત્ર છે. વસંતધર્મ તે રસયોગ છે, પ્રાણને પ્રફુલ્લતા પાય એવો આનંદનો માર્ગ છે. વસંતધર્મીલા ન્હાનાલાલ આથી આનંદના–ઉલ્લાસના કવિ છે. 'કલાપી' જેવી નૈરાશ્યવૃત્તિ કે વિષાદગાનથી એમની કવિતા સો ગાઉ દૂર છે. 'આનંદશો તો જીવશો' ('મ્હારો મોર') એ એમનો કવિસંદેશ છે. વડોદરાના સને ૧૯૩૯ના એક ભાષણમાં તેમણે કહ્યું હતું:

'સાજસામગ્રી-સજાવટ વધ્યાં છે, છતાં ઉત્સાહ ને ઉમંગ કેમ ઓસર્યાં છે?...ત્યાં મર્મ ભૂલ્યું છે અમારું કવિમંડળ. પ્રકૃતસંધને આનંદભગતીમાં તરબોળ

રાખવો એ છે આમ કવિધર્મ...પ્રજાને આનંદોત્સાહમાં રાખે છે તે આત્મ-પાંખડીઓને વણકરમાયેલી રાખે છે.'

આવા આનંદોપાસકને શોકનું ગાણું શે ગમે? ઈન્દુકુમાર પાંખડીને કહે છે:

'ફૂલની પરબે બેસી, ફૂલબ્હેનાં!
સૌંદર્યના બાગમાં ખેલ ખેલતી
રુદનનાં ગીત પુકારે છે?
લાંબા પંથના કંઈ - કંઈ પંથી
ત્હારે વિસામે વિશ્રામતા હશે.
આંસુથી મા ભર એમની આંખડી,
ત્હેમના થાકનિઃશ્વાસ ઉતાર,
નવલ બલ પગમાં પ્રેર, વીરી!

× × ×

શોકનાં ગીત ના ગાઈએ, હં.

('ઈન્દુકુમાર' અંક ૧)

'ઈન્દુકુમાર'–અંક ૧ની પાંખડી કવિશ્રી ન્હાનાલાલની કવિતાનું જ પાત્રરૂપ છે. પોતાની કાવ્યદેવી (Muse)ને ન્હાનાલાલ જ અહીં મૃદુતાથી સંભળાવતા લાગે છે કે 'શોકનાં ગીત ના ગાઈએ, હં!' આનંદ અને ઉલ્લાસનો ઉપાસક હમેશાં પુરુષાર્થપ્રેમી અને આશાવાદી હોય. ન્હાનાલાલ જબરા આશાવાદી કવિ છે. એમનો આ આશાવાદ જેટલો એમની ધાર્મિકતાની અને એમના માનસની નીપજ છે, એટલી જ એમની આ વસંતધર્મની આનંદફિલસૂફીની પણ નીપજ છે.

કવિનો વસંતધર્મ આમ આનંદમાર્ગ છે પરંતુ 'પવિત્રી-છાંટયો આનંદમાર્ગ' છે એ વાત એનાથી પણ વધુ મહત્ત્વની છે. 'સૌંદર્ય' અને 'આનંદ'ની સાથે પણ 'મ્હારો મોર' માંની પંક્તિમાં કવિશ્રીએ 'પવિત્રતા' શબ્દ જોડ્યો હતો. એમની હૃદયસ્થ ધાર્મિકતાએ એમને શીલ, સંયમ, નીતિ અને સદાચારના ભક્ત બનાવ્યા છે. પોતે કવિ

છે માટે રસોપાસક છે, પણ એમને સંદેશ આપવો છે તે તો આ સર્વનો. લોકોને 'પરમ શ્રેય'નો, 'કલ્યાણ'નો, 'સ્વર્ગના સંદેશ' જેવો માર્ગ દાખવવો હોય તો તો આમ જ કરવું જોઈએ. આથી નીતિબાહ્ય કશું એમની કવિતાને અને કલાને ખપતું નથી. 'બ્રહ્મજન્મ' નામના સુંદર આત્મલક્ષી કાવ્યમાં પોતાના કવિજન્મનું, રસજન્મનું, ભગવતી શારદાને હાથે પોતાને મળેલી રસદીક્ષાનું કાવ્યમય નિરૂપણ કરતાં કવિશ્રી લખે છેઃ

વિલાસનાં નથી, તપનાં છે એ વ્રત.'

* * *

'રસોપાસના એટલે સંસારનાં સંન્યસ્ત.'

* * *

રસિકોનાં **રસવ્રત** એટલે તપસ્યા

('કેટલાંક કાવ્યો'-ભા. ૩)

એ જ કાવ્ય બતાવે છે તેમ, કવિને સરસ્વતીએ આ રીતે પોતાનો કૃપાપ્રસાદ આપ્યો છે:

'આત્મન્ સંકોરનારી બ્રહ્મકુમારીએ
પાંદડીએ પાંદડીએ એને
ચંદ્રિકાની અમૃતપ્યાલી પાઇ.
પુણ્યની પર્વતપાળોમાં વહેતી
હૈયામાં **ગંગા** પ્રકટાવી,
ને નિજ બ્રહ્મચારીને મૂક્યો
કવિતાની **દેવસરિતા**ના રસઘાટે.'

('બ્રહ્મજન્મ'-'કેટલાંક કાવ્યો.'—ભા. ૩)

અહીં 'ચંદ્રિકા' તે રસ, કવિતા; 'ગંગા' તે પુણ્યની, નીતિની, કવિની ભાવના. સરસ્વતીએ જ એના હૈયામાં એ પ્રકટાવી છે, પછી કવિ એને કઈ રીતે ભૂલે કે અવગણે? પોતાની કાવ્યસરિતાને સામાન્ય સરિતા નહિ, કવિએ 'દેવસરિતા' કહી છે એ પણ આ જ ખ્યાલથી.

રસને પુણ્યશુદ્ધ રાખવાની વાત કવિશ્રીએ અનેક વાર એમનાં

વ્યખાણોમાં કરી છે. 'ઇન્દુકુમાર' અંક ૧માંની નેપાળી જોગણના

વસંતશાયી નાથ ! નારાયણ !
આપની એ રસકલા :
મંહી ધર્મકલા માંડીશ દેવા !

એ શબ્દો જાણે તેના સર્જકની જ પ્રતિજ્ઞા જેવા છે. રસકલામાં ધર્મ-કલા ગૂંથવાનું જ કવિશ્રીએ એમના સાહિત્યમાં કર્યું છે. એમની

'આ રસતરુરચાં બાળ, રસની રીત ન ભૂલશો;
પ્રભુએ બાંધી પાળ, રસસાગરની પુણ્યથી'

તેમજ 'વસંતોત્સવ આમ્રમંજરીનો ઉત્સવ છે, મહુડાંઓનો નહિ' એ પ્રસિદ્ધ પંક્તિઓમાં કવિશ્રીએ સૂત્રાત્મક રીતે પોતાની નીતિ-ભાવના અને રસસિદ્ધાન્ત થોડા શબ્દોમાં સુંદર રીતે સમાવી દીધાં છે. અનીતિ, અધર્મ્ય કામ અને સ્વચ્છંદી વિલાસની અને દેહધર્મીઓની સામે તેમણે હમેશાં પુણ્યપ્રકોપ પોતાની કૃતિઓમાં ઠાલવ્યો છે. સંસારને તેમણે ચેતવણી આપી છે :

'પણ સંસાર ! ભૂલતો મા: પાપ-ઉપાર્જન એ સૌંદર્ય નથી કે કલા નથી. કવિતા, કલા કે સાહિત્ય; સંગીત, નૃત્ય કે ચિત્ર; સંસારસુધારો, નવ-ત્સવ-સમારંભો કે અસહકાર; એ સૌમાં પવિત્રતા જેટલી પળાશે એટલી પ્રજાજીવનમાં એ ઝિલાશે ને સત્કારાશે. પવિત્ર કલા અને સૌંદર્યના પાયા પ્રભુ જેટલા અમર છે.'

('ગીતમંજરી': પ્રસ્તાવના)

કવિશ્રીની સૌંદર્યની વ્યાખ્યા આવી છે: 'વિશ્વરચનામાં જે આપણે તરતું જોઈએ છીએ અને જેથી પરમાત્માના નિયમ, પ્રેમ જેવા મંગલ ગુણમહિમા જાણીએ છીએ, તે જ સૌંદર્ય......કોઈપણ વસ્તુની સુઘટિત વ્યવસ્થામાં માનવીની ઉચ્ચ ભાવનાઓને તૃપ્ત કરતું કંઈક ઊંડું તત્ત્વ તરવરે છે તે સૌંદર્ય. કવિતા કે કલા વિશેષ શું કરી શકશે? માનવીની હૃદયશાયિની એ ઉચ્ચ ભાવનાઓ પ્રથમતઃ

નીતિમય જ હોય છે, મંગલ હોય છે...પ્રથમ વૃત્તિઓ હમેશાં નિર્મળ હોય છે. કવિઓ તે વૃત્તિઓનાં તત્ત્વ શોધે છે તેથી જ નિરન્તર સત્યમાં રમે છે. તે સત્ય તે યાંત્રિક બુદ્ધિએ પારખેલું નહિ, પણ વિશુદ્ધ બાળક જેવા, રસબાળકના હૃદયે અનુભવેલું.' આજથી સાત દાયકા પહેલાં લખેલા 'લગ્નસ્નેહનો વિશ્વક્રમમાં હેતુ' એ લેખમાં પણ નિર્મળતા અને નીતિમયતાનો, સત્ય અને શિવનો, સુંદર સાથે, કવિતા ને કલા સાથે, યોગ કવિશ્રીએ પુરસ્કાર્યો છે. નીતિને કલાની વિષકન્યા માનવાનું વલણ એમનું ક્યારેય હતું નહિ.

કવિતા અને કલામાં ધ્વનિ કે વ્યંજનાને આપણે ત્યાં તેમ પરદેશમાં ખૂબ ઊંચું સ્થાન અપાયું છે. ધ્વનિને કાવ્યનો આત્મા કહેવાનું વલણ આપણે ત્યાં પ્રસિદ્ધ છે. કવિશ્રી પણ પોતાની રીતે એના પક્ષપાતી છે. એમણે 'શાકુન્તલ'ના પોતાના ભાષાંતરની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે:

'ચિત્રમાંનાં ફૂલ ને વાડીમાંનાં ફૂલનો પ્રધાન ભેદ એ છે કે ચિત્રમાંનાં અનુકરણ–ફૂલડાંમાં રંગદર્શન હોય, સૌરભદર્શન ન હોય. વાડીફૂલડાં તો રંગે રૂપાળાં ને સૌરભે મનોહારી હોય. એમ રસમ્હોર્યા કવિવરોની કાવ્યવાડીઓમાં વર્ણદર્શનના મનોહારિત્વ ઉપરાંત ધ્વનિ–વ્યંજનાના અદૃશ્ય દૈવી સુગન્ધ મઘમઘતા હોય. હવાઈઓના જેવી ધ્વનિની એવી રસ-હવાઈઓ આ નાટકના રસગગનમાં ઠામ ઠામ ફૂટે છે. ગુજરાતને આંબાવાડિયે સંચરતાં ડગલે ડગલે કોયલબોલ ઝિલાય છે એમ કાલિદાસનીયે રસકુંજે-કુંજે એ ઘટાછૂપા રસ-સિત્કાર સ્ફુરે છે.'

કવિશ્રી પોતાના કાવ્યસર્જનમાં એટલા બધા ધ્વનિપ્રેમી હતા કે એમને પણ એમણે કલિદાસને માટે વાપરેલા શબ્દો સારા પ્રમાણમાં લાગુ પડે. કાલિદાસ અને ટેનિસનની કવિતાએ એમને ધ્વનિની ઉપાસના શીખવી છે. એમણે 'અર્ધશતાબ્દીના અનુભવબોલ'માં લખ્યું છે:

'...કવિતાદેશે ટેનિસનની સુમધુર ને ધ્વનિસમૃદ્ધ શબ્દાવલિ દીઠી... ધ્વનિગુંજતી શબ્દાવલિની ઘટનાને, સુમધુર સમાસરચનાને, માટે ત્હારે ટેનિસનનો ને પછી કાલિદાસનો હું ઋણી છું.'

‘ અમરવેલ ’

સને ૧૯૨૧થી જે મહાપલાંઠી વાળીને સ્વ. કવિશ્રી ન્હાનાલાલ ભગવતી સરસ્વતીની ઉપાસનામાં અમદાવાદમાં બેસી ગયા તેના પરિણામે તેઓ એટલું બધું લખતા રહેલા કે આર્થિક રોકાણ માગે એવું પ્રકાશન એમના વિપુલ સર્જનથી ખૂબ પાછળ પડી ગયેલું. એમના અવસાન બાદ અત્યાર સુધીમાં એમની જે ત્રણ કૃતિઓ– ‘ શ્રી હર્ષદેવ ’, ‘ અજિત અને અજિતા ’ અને ‘ અમરવેલ ’ પ્રગટ થઈ છે તે તથા પ્રગટ થવાની રાહ જોઈ રહેલ ‘ હરિસંહિતા ’ નામનું એમનું પુરાણકાવ્ય કે કાવ્યપુરાણ તેમ જ સંખ્યાબંધ વ્યાખ્યાનોના સંગ્રહો એ વાતની સાક્ષી પૂરે છે.

‘ અમરવેલ ’ કવિશ્રીની પ્રસિદ્ધ થયેલી અવસાનોત્તર કૃતિઓમાં સૌથી છેલ્લી છે. સને ૧૯૪૩ના ડિસેંબરમાં એની પ્રસ્તાવના લખાયેલી છે એ જોતાં એનું આખરી સ્વરૂપ તે જ વર્ષમાં પૂરું થયું હશે. એને કવિશ્રીએ નાટક કહ્યું છે પણ તેનું સ્વરૂપ વિલક્ષણ છે. વિલક્ષણ તો હતું કવિશ્રીના ‘વિશ્વગીતા’ નાટકનુંય સ્વરૂપ. નાટક માટે સ્થલ, કાળ અને કાર્યની ત્રિવિધ એકતા પુરાણાં ગ્રીક અને લેટિન નાટકો પછી દુનિયાનાં નાટકે બહુ પાળી નથી, પાળવી જરૂરી પણ હતી નહિ. પરંતુ કાર્યની એકતા વિના તો કોઈ નાટકને ચાલ્યું નથી. પણ કવિશ્રીએ ‘ વિશ્વગીતા ’માં સ્થલ–કાલની તો નહિ જ, પણ કાર્યનીય એકતા (unity of action)ને ફગાવી દઈ જેને પોતે ભાવની એકતા કહી છે તેના જ દોરામાં એ નાટકના પ્રવેશો પરોવ્યા હતા. આત્મમસ્ત

'રોમેન્ટિક' પ્રકૃતિના કવિશ્રીનો એ એક સાહસિક પ્રયોગ હતો, તો આ 'અમરવેલ' પ્રગલ્ભતામાં એનાથીય આગળ જાય તેવો પ્રયોગ છે. નાટક ગણાવાયેલી આ રચનામાં એક એક પ્રવેશક અને પાંચ પાંચ પ્રવેશવાળા ત્રણ અંક અને છેલ્લે 'અમરવેલ' નામનું એક ઉપસંહારાત્મક દશ્ય છે. પણ નવાઈની વાત એ છે કે એમાં અંક ૧ અને ૩ ના પ્રવેશકો તથા અંતિમ દશ્ય એ ત્રણ પ્રવેશ જ પાત્રો અને સંવાદવાળા છે, બાકીના બધા જ પ્રવેશો તો કવિશ્રીનાં વર્ણનાત્મક ચિત્રકાવ્યો કે ચિત્રદર્શનો જેવા જ છે. જેમ એમનાં નાટકોમાં અને 'કુરુક્ષેત્ર'ના કાંડોમાં કવિશ્રીએ વચમાં વચમાં ગીતો મૂક્યાં છે, તેમ આ કૃતિમાં પણ કુલ ૧૩ ગીતો જુદે જુદે સ્થળે મૂક્યાં છે. આવી આ રચનાને કવિશ્રીએ 'આ છે મ્હારાં ચલપટો (movies) ને બોલપટો (talkies), નાટક અને સંગીતનો સમન્વયસમારંભ' એ શબ્દોમાં ઓળખાવી છે. એની શબ્દશૈલીને 'વસ્તુસ્વરૂપને અનુરૂપ, વેદ–ઉપનિષદની, ભાગવતની, બાઈબલની ત્રિગુણાત્મિકી શૈલીછાયા' એમણે કહી છે. કવિશ્રીના આ બંને દાવા સહૃદયોનો અને વિવેચકોનો ટેકો કેટલી મેળવી શકશે એ પ્રશ્ન છે. એમણે કૃતિના કલાસ્વરૂપ અને શબ્દશૈલી પરત્વે પોતે જે કરવા ઇચ્છ્યું છે તે જેટલું મહાન છે તેટલી તેની સિદ્ધિ મહાન નથી. કૃતિમાં પેલા પાત્રો ને સંવાદવાળા ત્રણ પ્રવેશો અને બાકીના વર્ણનાત્મક પ્રવેશો એકબીજાથી અલગ પડી જાય છે, કોઈ સંહત સુશ્લિષ્ટ કલાકૃતિ બનાવતા નથી; અને શબ્દશૈલીમાં પહેલા અંકના પહેલા પ્રવેશમાંના સર્જન પહેલાંના શૂન્ય તમસના વર્ણનમાં **तम आसीत गूढतमं तमः** વાળા વેદમાંના વર્ણનની છાયા દેખાય છે, પણ તે સિવાય ઉપનિષદ–બાયબલની શૈલીની તો મહીં શોધ કરવી પડે તેમ છે. શૈલી તો એ વસ્તુતઃ કવિશ્રી ન્હાનાલાલની જ રહે છે, એની જાણીતી લાક્ષણિકતાઓ અને મર્યાદાઓ સાથે.

'અમરવેલ'ને આવું સ્વરૂપ કવિશ્રીના આશય અને વક્તવ્યે આપ્યું છે. આશય પરત્વે કવિશ્રી કહે છે: 'અનિર્વચનીયને વચનીય કરવાનો આ

છે કલાસમારંભ...'વિશ્વગીતા' લખી, પણ ધરવ ન થયો. ભૂખ ન ભાંગી અગમ્યની: તે માંડયાં છે આ વળી અગમ્યની વાડીઓમાં ઊડવાનાં' (પ્રસ્તાવના). ત્રીજા અંકના પહેલા પ્રવેશમાં કવિશ્રી લખે છે:

'પૃથ્વીને સહુ પેખે છે;
પૃથ્વીને પેખાડવી'તી શી ?
પૃથ્વીની પાર્થિવતાને પેખાડનારો
કાં તો હોય પાયપાંખાળો,
કાં તો હોય નિષ્પંખાળો.
અગમ્યને ઓળખાવે.
એ ગરવો ગરુડરાજ.
એ બ્રહ્મલોકનો ભોમિયો.'

કવિશ્રીએ એવા અગમ્યને ઓળખાવનાર ગરુડરાજ બનવા ચાહી જે કર્યું છે તે આ:

'ભવ્ય ભરેલા વન સમ, કોમળ ઝીણી જ શી જળધારા,
મધુરા મેહુલિયાની ઝણ શા ફેંક્યા કવિત-ઝવારા
ગહનની પાછળ જોવાને.'
(અંક ૩, પ્ર ૫)

નાટકમાં કવિશ્રીએ એ કઈ રીતે કર્યું છે? પાત્રો ને સંવાદોવાળા જે ત્રણ જ પ્રવેશો નાટકમાં છે તેનું વસ્તુ તો આટલું જ છે: પહેલામાં પ્રો. ચૈતન્ય 'મહાદૂરબીનમાંથી' 'ચેતનનાં અણુ-પરમાણુઓના મહા-ચેતન ગુરુત્વાકર્ષણ'નું, 'અનન્તને આંગણ વિશ્વવાડીએ આતમ આતમને ગૂંથતા ને સાંકળતા ચેતન પરિમલ'નું, દર્શન કરવા આકાશમંડળ જુએ છે. એની બેન લાવણ્યની એની સાથેની વાતમાં આણુયાત્રાએ ગયેલી એની 'રસમૂર્તિ' અમરવેલનો ઉલ્લેખ આવે છે. બીજામાં (અંક ૩ના પ્રવેશકમાં) ચૈતન્યના નોકર વડલા ને તેની રસમૂર્તિ શોભલીના પ્રેમાલાપ વચ્ચે અમરવેલ યાત્રામાંથી આવવાના સમાચાર અને સ્વામી બ્રહ્માનંદના સંવાદ દ્વારા ચૈતન્યને જગતમાંના ચેતનતત્ત્વને નિહાળ-વાની સૂચના વાચકને જાણવા મળે છે. ત્રીજામાં (છેલ્લા ઉપસંહાર-

દશ્યમાં) ચૈતન્યને ચેતનનું–બ્રહ્મતત્ત્વનું ચેતનતત્ત્વ પ્રેમતત્ત્વરૂપે દેખાયું તે સાથે અમરવેલનું આગમન અને ચૈતન્ય–અમરવેલ તથા લાવણ્ય–યોગંધરની યુગલજોડીની રચનાની મુખ્ય ઘટના બને છે,

કૃતિના આદિ, મધ્ય અને અંતમાં મૂકેલા આ ત્રણ પ્રવેશો તે જાણે બોલપટ ! બાકીના બધા પ્રવેશોમાં તો કવિશ્રી જ પોતે પોતાની રીતે ડોલનશૈલીમાં ચિત્રાત્મક વર્ણનો દ્વારા બ્રહ્માંડનું સર્ગ-દર્શન કરાવી રહે છે, જેને એમણે માન્યાં છે પોતાનાં મૂક ચલપટ. કલ્પનાચક્ષુ ઉઘાડાં રાખી સહૃદય બનીને વંચાય તો એ કવિકૃત બ્રહ્માંડલીલા–નિરૂપણ આનંદથી આસ્વાદાય એવું છે, એમાં શંકા નથી.પહેલા અંકના 'તમિસ્રાનાં ઘમસાણ' નામક પહેલા પ્રવેશમાં આદિતમસ્‌માંથી, શાંતિ અને અક્રિયતાના સમાધિયોગમાંથી જાગી પરબ્રહ્મે કરેલા સૃષ્ટિ અને કાળના (એટલે સર્જન સાથે પ્રલયના, જન્મ સાથે મૃત્યુના) સર્જનનું વર્ણન છે. એમાં

'અનન્તને આરે ડોલતો થયો
પરબ્રહ્મ—મોરલાનો કલાકલાપ'

જેવા વર્ણનમાં કવિશ્રી ન્હાનાલાલની કવિતા છે, અને અંતઃસામગ્રીમાં વેદના નાસદીય સૂક્ત તથા स तपोऽतप्यत જેવી અને ત્રિવૃત્તકરણની ઔપનિષદિક વાણીની છાયા કે એનું અનુસરણ પણ જોઈ શકાશે. બીજો પ્રવેશ સર્જનલીલાને વિસ્તારી નિહારિકા, જાંબુડિયા કિરણાવલિ, કુંકુમવર્ણી કિરણાવલિ,ઉષાદેવીનાંઇન્દ્રધનુષ્ય,વિશ્વનોઆંબો,માનસરોવર, મહાનદીઓ, મહાસાગર, નીરશાયી નારાયણ અને એના પાય તળાંસતાં યોગમાયા–એ સર્વ ચિત્રો વહેતા ભાષ્ય સાથે દેખાડે છે. આમાં એક વાત કહેવા જેવી એ છે કે કવિશ્રીનાં વર્ણનોની વીગતે વીગતનો ખગોળ-ભૂગોળની વિજ્ઞાનસિદ્ધ હકીકત જોડે મેળ બેસાડવા જનાર મૂંઝાયા વિના રહેશે નહિ.એણે આ તો કવિશ્રીની કલ્પનાએ અને કવિતાએ કરાવેલું બ્રહ્માંડ-લીલાનું દર્શન છે એવા સમાધાન સાથે કવિશ્રીનું દેખાડ્યું દેખવા ને માણવા તૈયાર રહેવું પડશે. કવિની બ્રહ્માંડસર્જનની આ કવિતા ત્રીજા

પ્રવેશમાં સૂર્યમંડળ, પૃથ્વી, હિમાલય ને કૈલાસને, ચોથામાં ચંદ્રને અને પાંચમામાં મંદાકિનીને વર્ણવે છે. ચંદ્રને ધૂમકેતુને લીધે પૃથ્વીથી વિખૂટી પડેલી હિમાદ્રિમાળાનો બનેલો ઉપગ્રહ અને એ રીતે પૃથ્વીનો પુત્ર એમાં કહ્યો છે. મંદાકિનીનું કોઈ મૂર્તત્વવાળું વર્ણન કવિશ્રીએ આપ્યું નથી. એ તો એને સૌંદર્યગંગા કહી સૌંદર્યમહિમા જ એમાં ગાય છે.

બીજા અંકના પ્રવેશકમાં ક્ષિતિજ અને પ્રભાત–સંધ્યાના તેજ–તિમિરના સીમાડાની ગહનતાનો પાર પામવા મથતી વિશ્વધાત્રીને કવિએ 'ત્યાગમૂર્તિ' અને 'પ્રેમધર્મની વિધવા કહી છે, પણ આખા નાટકમાં આગળ કે પાછળ ક્યાંય એ પાત્ર આવતું નથી! કાં તો બીજી કોઈ રચના કે બીજા કોઈ હેતુ માટે લખેલો એ કકડો અહીં ગોઠવાઈ ગયો હોય, કાં તો સરતચૂકથી વિશ્વધાત્રી વિશે પછી લખવું કવિશ્રી ભૂલી ગયા હોય, એવી છાપ પડે છે. ત્યારપછીના પહેલા પ્રવેશમાં બ્રહ્માંડ સુગુંફિત છે, એકની જ અનેક–લીલા છે, એમાં કશું કશાથી છૂટું નથી, એ વિચાર

'સૃજન છે મહાવડલો.
એનાં ટેટા ને ટીશીઓ,
એનાં પાન ને કુંપળો
એની વિટપો ને શાખાઓ
એનાં વડવાઇઓ ને ઘટામંડળો:
સૌ ઊગ્યાં છે એક થડે,
સૌમાં વહે છે એક વટરસ.
એમ બ્રહ્માંડ ઊભું છે
બ્રહ્મના અંગુલિટેરવે;
સકળ ઊભો છે અકળ ઉપર'

જેવી પંક્તિઓ દ્વારા સબળતાથી રજૂ થયો છે. બીજો પ્રવેશ બ્રહ્માંડ મંડળને વિશ્વનાથનું વિરાટકાવ્ય, વિશ્વનાથનો બ્રહ્મયજ્ઞ, વિશ્વનાથની નવરાત્રિની માંડવી અને વિશ્વનાથનો ઝૂલો, એમ જુદાં જુદાં રૂપકથી વર્ણવે છે. દિશાઓના છેડા, ધૂમકેતુઓ અને પૂર્ણિમાનો ચંદ્રોદય ત્યાર

પછીના ત્રણ પ્રવેશોના વર્ણનવિષય અનુક્રમે બન્યા છે. બીજો અંક પહેલા જેવી છાપ પાડતો નથી.

ત્રીજા અંકના પહેલા બે પ્રવેશ અનુક્રમે યુગાંતરો અને મન્વંતરોની વાત તથા મહાકાળ–કવિ એને 'મહંકાળ' કહે છે–અને બ્રહ્મચક્રના ઘૂમણના વર્ણન ખાતે રોકી ત્રીજા પ્રવેશમાં કવિ બ્રહ્મા, વિષ્ણુ અને મહેશનો સર્જન, પ્રફુલ્લન અને સંહારની લીલા વિશેનો વાર્તાલાપ ગોઠવે છે. એ વાર્તાલાપ સારો છે, પણ પ્રવેશના અંતભાગની પંચ-મહાભૂતોની વાતચીત અને 'પ્રેમ છે પરબ્રહ્મતત્ત્વનું મહાસૂત્ર'એ સૂત્રનું ઉચ્ચારણ જરાક આગન્તુક લાગે છે. છેલ્લા પ્રવેશના વસ્તુ માટે કંઈક વાતાવરણ એ ઊભું કરે છે એમ કહીને જ એની સાર્થકતા શોધાય. ચોથો પ્રવેશ ધ્યાન ખેંચે તેવો છે. વિશ્વવિધાત્રીએ પરબ્રહ્મના આદેશથી પોતાના કલ્યાણદંડ વડે પ્રલયપુરુષની લીલાને થંભાવી દેતાં બ્રહ્માંડનાં અણુઅણુમાં શરૂ થયેલી અર્ધનારીશ્વરની નૃત્યલીલા અને એ રીતે સૃષ્ટિને પ્રલયમાં જવા ન દેતાં ચાલુ જ રાખનાર પ્રેમતત્ત્વનો પ્રાદુર્ભાવ એમાં રસિકતાથી વર્ણવાયાં છે. લગ્નસ્નેહનો વિશ્વક્રમમાં મંગલ હેતુ સૂચવી કવિ આ કૃતિમાં એમની જાણીતી પ્રેમ અને લગ્નની ભાવના આ રીતે લાવ્યા છે! પછીના, એટલે પાંચમા પ્રવેશમાં કવિ આ સર્વ સર્જનની પારના એના અધિષ્ઠાનરૂપ અને પ્રેરક–સંચાલકરૂપ પરમ-તત્ત્વનું, અનન્તનાથ અને મહામાયાનું, દર્શન વાચકોને કરાવે છે, અને એમને શીખવે છે આખી પોતે માંડેલી વિશ્વસર્જનની કથાનો આ સારઃ–

પરબ્રહ્મ છે
બ્રહ્માંડનો સમન્વય;
અને પ્રેમતત્ત્વ છે
પરબ્રહ્મનો પરમ પરાગ.

કૃતિના ઉપસંહાર જેવા અંતિમ દૃશ્યમાં 'પ્રેમતત્ત્વ એ જ બ્રહ્મતત્ત્વ' એ સૂત્રમાં ઉપરનો જ સિદ્ધાંત ફરી ઉદ્ઘોષી, एकमांथी वहु થયેલની જ પૂર્વના एकत्व કાજેની ઇચ્છાને, બ્રહ્માંડની બ્રહ્મ પ્રતિની

ગતિને, એ પ્રેમતત્ત્વનું જ કાર્ય જણાવી,

એ પ્રેમતત્ત્વ પાંગરે છે
બ્રહ્માંડની અમરવેલને

એ શબ્દોમાં 'પરમ પ્રેમ પરબ્રહ્મ' એ પોતાના જૂના ગીતનો જ સંદેશ કવિ આપણને સુણાવે છે અને એમ 'અનન્તને મંદિરિયે' એમનાં સૌ પાત્રોને થાય છે એવાં 'रसो वै सः' નાં રસદર્શન કરાવે છે.

કવિના વિશ્વસર્જનની લીલાના 'ચિત્રપટ' અને પ્રો. ચૈતન્ય-વાળા 'બોલપટ'નું સાંધણ કેવું થયું છે? પ્રો. ચૈતન્ય ટેલિસ્કોપથી ('મહાદૂરબીન'થી) 'ચેતનનું મહાચેતન' શોધવા જતાં પેલી કવિએ દેખાડેલી વિશ્વસર્જનલીલા જોતો હોય અને અંતે બ્રહ્માનંદ સ્વામીએ તેને સમજાવેલ સત્યનું, પ્રેમતત્ત્વનું, તેમાં દર્શન લાભતો હોય એ રીતે કલ્પી કૃતિના આદિ ને અન્તના પ્રવેશોનો મેળ તેની જોડે બેસાડી શકાય. પણ એમાં મુશ્કેલી એ રહેલી છે કે કવિએ કયાંય ચૈતન્ય તેના દૂરબીનમાંથી આ બધું જોતો હતો એ મતલબનો ઈસારો સુદ્ધાં કર્યો નથી! વળી, જુહુના સાગરકાંઠાના ચૈતન્યના 'ગગનમંડળ બંગ-લાની' અગાસી પરના ટેલિસ્કોપથી તો શું, પણ અમેરિકાની વેધ-શાળાના જગતના મોટામાં મોટા ટેલિસ્કોપથી પણ 'ચેતનનાં અણુ-પરમાણુઓનું મહાચેતન ગુરુત્વાકર્ષણ' કઈ રીતે દેખી શકાવું સંભવિત છે? વાચકના મોં પર કવિશ્રીની ભોળી અતિસરળતા સ્મિતની લહરી ફરકાવી જાય નહિ તો બીજું શું થાય? ખરી વાત તો એટલી જ છે કે કવિએ એમના ભવ્યતા–સ્પર્શના (તેમની ભાષામાં, અગમ્યના) શોખથી પ્રેરાઈ એમની કલ્પનાની અને ચિત્રશક્તિની એ પાંખો વીંઝી બ્રહ્માંડસર્જનની લીલા નિહાળવા ને નિરૂપવા એક ઊંચું ઊડણ કર્યું છે અને એના ફળને પ્રો. ચૈતન્ય અને અમરવેલની સાવ આછી પ્રણયકથાના બેવનમાં ઢાંકીને અહીં રજૂ કર્યું છે. મહીં પોતાની પ્રિય પ્રેમભાવના પણ વણવા–ઉપસાવવાની તેમણે તક લઈ લીધી છે.

આ કૃતિને 'નાટક' કહી ઓળખાવી શકાય એવી થોડી જોગવાઈ કરતું પ્રે. ચૈતન્યવાળું વસ્તુ સાવ પાતળું છે. પાત્રોનાં નામ—ચૈતન્ય પુષ્પહાર, યોગન્ધર, વડલો : અમરવેલ, લાવણ્ય, વિભૂતિ, શોભલી—બહુ સુંદર છે, પણ પાત્રો વીગતે સ્પષ્ટરેખ દોરાયાં જ નથી. કંઈક ધ્યાન ખેંચે છે ચૈતન્યની બહેન લાવણ્ય. એ ભાઈબેનનું મિત્રયુગલ, પુષ્પહાર ને વિભૂતિ, પરણેલાં છે; બાકીનાં પાત્રોની ચૈતન્ય–અમરવેલ, યોગન્ધર-લાવણ્ય અને વડલા-શોભલીની એમ ત્રણ જોડીઓ. એમનાં હૈયાં-ખેંચાણને આધારે રચવાની ભૂમિકા કૃતિ ગોઠવી આપે છે. આટલું બતાવવામાં પ્રેલા પ્રેમતત્ત્વનો જ મહિમા દેખાડવાનો કવિનો આશય હતો, કોઈ સુસંકલિત નાટ્યરચના નિપજાવવાનો નહિ.

કવિએ ચિત્રપટ, બોલપટ, અને નાટક સાથે સંગીતનોય સમન્વય આ રચનામાં પોતે કર્યો કલ્પો છે તે તેમાં મૂકેલાં ગીતોને કારણે. કુલ તેર ગીતોમાં કેટલાંક (દા. ત. પૃ. ૭૪, ૯૯, ૧૧૨, ૧૬૫ પરનાં જેવાં) કાવ્ય તરીકે એટલાં સારાં નથી બન્યાં, જેટલો તેમનો ભાવ સારો છે. પૃ. ૪૩ પરનું 'રે ! મારે સાગર ઓળંગવા'એ ચંદ્રિકાનું ગીત છે સારું, પણ એ ચંદ્રિકાને પૂરું લાગુ પડે ખરું ? કૃતિનાં 'હરિ ! તારે ઝીણી-ઝીણીને હિન્ડોળ' (પૃ. ૫૫). 'આવો આવો વીરા રે ! આ આંખડી પરોવો અનન્તમાં હો જી !' (પૃ. ૮૯), 'કે આભલી, એવાં શાં દીઠાં આભમાં રે ?' (પૃ. ૧૧૫) અને '–ની પાછળ જોવાને' (પૃ. ૧૫૨-૫૩) એ ધ્રુવપંક્તિવાળું ગીત સફળ કાવ્યત્વભરી ઊંચી પ્રતિની રચનાઓ છે. પાછળના સમયમાં એમની સર્જનશક્તિને થાક ચડતો હોય એ અવસ્થામાં પણ કવિશ્રીની પ્રતિભા કેટલુંક તો એવું સરજી નાખતી, જે એમની શક્તિનો પુનશ્ચ પૂર્વ જેવો જ ઝબકારો દાખવતું. છેલ્લી ગણાવેલી ચાર ગીતરચનાઓ એનાં દૃષ્ટાંત છે, જેમ છે બ્રહ્માંડલીલાની ભવ્યતાને આંબતાં કેટલાંક કાવ્યમય વર્ણનો પણ.

કવિશ્રીના અવસાન પછી પ્રગટ થયેલી ત્રણે કૃતિઓમાંથી 'શ્રી

હર્ષદેવ ' જેમ કવિશ્રીનાં 'રાજર્ષિ ભરત' અને 'સંઘમિત્રા'ની જાતનું છતાં તેમનાથી ચડિયાતું નાટક નથી, ' અજિત અને અજિતા' જેમ 'ગોપિકા' અને 'જગત્પ્રેરણા'ની જેવું પણ તેમનાથી ચડિયાતું નાટક નથી, તેમ આ ' અમરવેલ ' 'વિશ્વગીતા' જેવું પણ તેનાથી ચડિયાતું નથી. છતાં કવિશ્રી-નાં એ ત્રણે અવસાનોત્તર પ્રકાશનોમાં સૌથી ચડિયાતું આ 'અમરવેલ'જ ગણાશે, તે તેનાં ઉપર ગણાવ્યાં તેવાં ગીતોને લીધે, દિક્કાલનીય પાર જોવા ગયેલી કવિની દૃષ્ટિને અને દિક્કાલના અનંત પટ પર રમવા ગયેલી કવિની કલ્પના અને કલમને લીધે, તેમજ તેના સાહિત્યસ્વરૂપમાં કવિએ કરેલા સાહસિક પ્રયોગને લીધે. એનું કલાસ્વરૂપ કવિશ્રીની મહત્વાકાંક્ષા જેટલી સિદ્ધિને ભલે વર્યું ન હોય, કવિશ્રીની પ્રતિભાના જેટલી એમની કલા ભલે એમાં ઝમકી શકી ન હોય, પણ ઉપરનાં સર્વ કારણે સ્વ. કવિશ્રીની એક આસ્વાદ્ય કૃતિ અને એમનું સ્મરણીય અંતિમ પ્રદાન તો એ અવશ્ય બનેલ છે જ.

ગોવર્ધનયુગનું ગદ્ય

સાહિત્યના આપણે જે યુગો પાડીએ છીએ તેને તે તે સમય-વિભાગના પ્રથમ ગણનાયોગ્ય પ્રતિનિધિનું નામ આપવાનો શિરસ્તો છે. દલપત-નર્મદ યુગ કે જાગૃતિ યુગ કે સંસારસુધારા યુગ પછીનો યુગ જેને ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, હરિલાલ ધ્રુવ, કેશવલાલ ધ્રુવ, મણિલાલ નભુભાઈ, રમણભાઈ, 'કાન્ત', આનંદશંકર ધ્રુવ, બલવંતરાય ઠાકોર, છગનલાલ પંડ્યા, કમળાશંકર ત્રિવેદી, આદિ વિદ્વાનોની અક્ષરોપાસનાનો અને કલમનો લાભ મળ્યો છે તેના સમર્થ પ્રતિનિધિ ગોવર્ધનરામ હોવાથી તેને ગોવર્ધનયુગ નામ આપવામાં કશું ખોટું થતું નથી. નર્મદયુગ જાણે ઈ. સ. ૧૮૮૬માં થયેલા નર્મદના અવસાનથી પૂરો થતો હોય એમ ૧૮૮૭માં ગોવર્ધનરામ-કૃત 'સરસ્વતીચંદ્ર'-ભાગ ૧ અને નરસિંહરાવકૃત 'કુસુમમાળા' પ્રગટ થયાં અને એ રીતે પાંડિત્યની નવી દીપ્તિ દાખવતો ગોવર્ધન-યુગ શરૂ થયો. એ ચાલ્યો ગણાય ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે થયેલા શ્રી. કનૈયાલાલ મુનશીના પ્રવેશ અને ગાંધીજીનાં લખાણ તથા સાહિત્ય સંબંધી દૃષ્ટિની થવા માંડેલી અસર સુધી.

આ યુગ નર્મદયુગ કરતાં સ્પષ્ટ પ્રગતિ દેખાડે છે. આ યુગના સાહિત્યકારોમાંના ઘણા યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ પામેલા પદવીધરો હતા. નર્મદયુગના લેખકોનું શિક્ષણ યુનિવર્સિટી સુધી પહોંચ્યું ન હતું. વ્યવસ્થિત યુનિવર્સિટી-શિક્ષણ, સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી સાહિત્યનો તે કારણે વધુ વિશાળ અને ઊંડો અભ્યાસ, શાસ્ત્રીય માનસ, અને આશેપ નિરૂપણ-

નો આગ્રહ, આ ગોવર્ધનયુગના લેખકોની વિશિષ્ટતા હતી. નર્મદયુગ કરતાં જીવનની સંકુલતા પણ વધતી જતી હતી અને ઘણા નવા પ્રશ્નો વિચારવાના ઊભા થતા હતા. આને પહોંચી વળે તેવું ઉચ્ચ બુદ્ધિતંત્ર પણ પરમાત્માએ આ યુગના લેખકોને બક્ષ્યું હતું. આથી વિચારણા વધી અને તેમાં સુસ્થતા, પક્વતા અને ઊંડાણ વધ્યાં. ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ, આનંદશંકર, રમણભાઈ, આદિએ કરેલી ધર્મ, સંસાર, રાજ્ય ને સાહિત્ય સંબંધી વિચારણા આની પ્રતીતિ કરાવશે. એ રીતે જુઓ તો આ યુગ પંડિતોનો યુગ હોવાથી એને પંડિતયુગ કે સાક્ષરયુગ નામ અપાયું છે તે અમસ્થું નહિ.

ગદ્યને હમેશાં વિચાર જોડે સંબંધ છે. ઊંડી ગંભીર પર્યેષણા વધે ત્યારે તેને વ્યક્ત કરવા પૂરતું સમર્થ ગદ્ય પણ સાથે જ જન્મે. ગોવર્ધનયુગના આ પંડિતોએ વિકસતા ગુજરાતી ગદ્યને જુદા જુદા વિષયોમાં પોતપોતાની વ્યક્તિવિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજી, પલોટી, સારી પેઠે કેળવ્યું છે અને તેને સૂક્ષ્મ વિચારવળાંકોને વ્યક્ત કરી શકે એવું, અર્થવાહક, ભાવક્ષમ, સબળ અને રસાળ બનાવ્યું છે. ગોવર્ધનરામે નવલકથા અને ચરિત્રમાં, મણિલાલે નિબંધ, નાટક અને શાસ્ત્રીય ગ્રંથમાં, આનંદશંકરે નિબંધ, વાર્તિક–પ્રવચન અને તંત્રીનોંધોમાં, રમણભાઈએ નાટક, વિવેચન અને હાસ્યકૃતિઓમાં, છગનલાલ પંડ્યા, કેશવલાલ ધ્રુવ અને મણિલાલ દ્વિવેદીએ સંસ્કૃત કૃતિઓનાં ભાષાંતરોમાં, કાન્તે ‘ શિક્ષણનો ઇતિહાસ ’ જેવા ચિંતનગ્રંથ, નાટકો ને સંવાદોમાં, નરસિંહરાવે સંસ્મરણાત્મક રેખાચિત્રોમાં, રસળતી ચિંતનાત્મક નિબંધિકાઓમાં, વિવેચનમાં અને ચર્ચામાં, બલવંતરાય ઠાકોરે વિવેચન, ઇતિહાસ અને ગંભીર પર્યેષણામાં, કલાપીએ પત્રો, પ્રવાસવર્ણન ને સંવાદોમાં, શ્રેયઃસાધક અધિકારી વર્ગના લેખકોએ શિષ્ટ અને ગૌરવભરી સંસ્કૃતપ્રચુર શૈલીમાં લખેલા લેખો અને પુસ્તકોમાં, ઉત્તમલાલ, રણજિતરામ, આદિએ સુચિંતિત અભ્યાસલેખોમાં અને ચંદ્રશંકર પંડ્યાએ વક્તૃત્વછટાથી અંકિત લેખો, વ્યાખ્યાનો તથા

તંત્રીનોંધોમાં એનો ઉપયોગ કરી ગુજરાતી ગદ્યને સમૃદ્ધ બનાવ્યું છે.

ગોવર્ધનયુગની ભાષા વ્યુત્પન્ન વિદ્વાનોની ભાષા હોઈને એ સ્વાભાવિક રીતે જ શિષ્ટ અને પ્રૌઢ બની. નર્મદયુગના ગદ્યમાં વ્યવહારની વાતચીતિયા ભાષાનો ઉપયોગ ઠીક પ્રમાણમાં થતો હતો. એક તો તે વેળા ગદ્ય અવિકસિત અને બીજું એના લખનારાઓ લોકશિક્ષકો તરીકે સમસ્ત જનતાને સંબોધવા માગતા હતા, તેથી એમ જ બને. પંડિતયુગના લેખકોએ પોતાનો શ્રોતૃવર્ગ અધિકારી જનોનો કલ્પ્યો છે. આથી એમની ભાષા વધુ ગૌરવવાળી બનવા જતાં સંસ્કૃતપ્રચુર બની છે. આમ બન્યા વગર રહે પણ નહિ. ગુજરાતી શબ્દાઢ્ય ને વૈભવવંતી સંસ્કૃતની વારસ છે. આ નવા યુગમાં જે અનેક નવા ભાવો અને વિચારોને ગુજરાતી ગદ્યે વ્યક્ત કરવાના હતા તેને પહોંચી વળવા પર્યાપ્ત શબ્દસામર્થ્ય પા પા પગલી કરતા એ સમયના ગુજરાતી ગદ્ય પાસે ન હતું. એ પરિસ્થિતિમાં સંસ્કૃત ભાષાના શબ્દખજાના પર જ, જ્યારે શબ્દોની તાણ પડે ત્યારે હાથ મારવાની વૃત્તિ સંસ્કૃતજ્ઞ વિદ્વાનોને સહેજે થાય. મનસુખરામનો સંસ્કૃતમય ભાષાનો આગ્રહ તો અંતિમ કોટિનો ગણાય. એ કોટિએ આ યુગના બધા લેખકો નથી ગયા, પણ ભાષાને સંસ્કૃતમય તો તેમણે બનાવી છે જ. ઘણા અંગ્રેજી શબ્દોના ગુજરાતી પર્યાયો પણ તેમને ઘડવાના હતા અને કોઈ કોઈ વિષયમાં નવી પરિભાષા પણ ઊભી કરવાની હતી. એ માટે પણ તેમણે બહુધા સંસ્કૃત ભાષાની જ મદદ લીધી છે. આ પર્યાયોની વાત થાય છે ત્યારે એ કહી નાખવું જોઈએ કે અંગ્રેજી શબ્દોના ગુજરાતી પર્યાયોનું સૌથી વધુ ઘડતર ગોવર્ધનયુગની ટંકશાળમાં થયું છે. સંસ્કૃતમય ભાષામાં પાંડિત્યપ્રદર્શન અને આડંબર ક્યારેક આ યુગના ગદ્યમાં આવી ગયાં હોય ખરાં, એનો મોહ કેટલાકને નહિ હોય એમ નથી, પણ ખરું તો એ છે કે ગંભીર વિચાર–વિમર્શન અને વિષય જ કંઈક ગંભીર, શિષ્ટ અને પ્રૌઢ ભાષા માગતાં હતાં. આથી જ હરગોવિંદદાસ કાંટાવાળાની સાદી તળપદી વ્યવહારભાષાની હિમાયતનું એ કાળમાં બહુ ઊપજ્યું જણાતું નથી.

આમ છતાં તળપદી ભાષાનો ઉપયોગ ગદ્યમાં ગોવર્ધનયુગમાં નથી થયો એમ નથી. ગોવર્ધનરામે પંડિતભોગ્ય ભાષાની સાથે જ સંખ્યાબંધ રૂઢિપ્રયોગો, કહેવતો અને વાતચીતની ભાષાના શબ્દોનો ઉપયોગ પોતે જ કર્યો છે તે 'સરસ્તીચંદ્ર' બતાવે છે. કેશવલાલ ધ્રુવે અને બળવંતરાય ઠાકોરે પણ તળપદા શબ્દોનો ઉપયોગ કર્યો છે. કેશવલાલ મધ્યકાલીન ગુજરાતીના લુપ્તપ્રાય શબ્દોને પુનર્જીવિત કરવા માગતા હતા તેથી તે સફળ થયા નહિ, એટલે કે એમની એ રીતનું અનુકરણ કંઈ થયું નહિ. પણ ઠાકોર બોલાતી જીવતી ભાષાની છટાઓ અને વિશિષ્ટ વાતચીતિયા પ્રયોગોને શિષ્ટ ગદ્યમાં આણી ગદ્યમાં સજીવતા અને બળ પૂરવામાં સફળ થયા ગણાય.

જેમ સંસ્કૃતની તેમ અંગ્રેજીની અસર પણ પંડિતયુગના ગદ્ય ઉપર ઓછી થઈ નથી. ઘણા અંગ્રેજી શબ્દો, શબ્દસમૂહો અને વાકય-રચનાઓ ગુજરાતી વેશ ધરી એ કાળે ગુજરાતી ગદ્યમાં ઘૂસી હવે આટલે વર્ષે એમનું પરદેશીપણું પરખાય કે પકડાય પણ નહિ એ રીતે એનાં થઈને રહી ગયાં છે. નરસિંહરાવ અને ઠાકોરના ગદ્યમાં તો ખરું જ પણ મણિલાલ જેવાના ગદ્યમાં પણ આ દેખી શકાય તેમ છે. અંગ્રેજી ગદ્ય અર્વાચીન ગુજરાતી ગદ્યને ઘડવામાં આમ કેટલેક અંશે મદદગાર બન્યું છે.

આ પણ એક ધ્યાન ખેંચે તેવી વાત છે કે આ યુગના ગદ્ય-કારોમાંથી દરેકે પોતાની વિશિષ્ટ શૈલી કેળવી છે. અંગ્રેજીમાં કહેવાયું છેઃ Style is the man. માણસ જે કહે તે, જે રીતે કહે તે, અને તેનું વ્યક્તિતત્વ, એ ત્રણે મળીને એની શૈલી બને છે. પંડિતયુગના બધા ગદ્યલેખકોના ગદ્યને તેમના વ્યક્તિત્વનો રંગ બરાબર બેઠો છે.

આ યુગને જેનું નામ અપાય તે ગોવર્ધનરામ આ યુગના એક સમર્થ ગદ્યસ્વામી છે. એમની ભાષા પંડિતની છે એ તો એમના કોઈ પણ ગદ્યગ્રંથનું કોઈ પણ પાનું તરત કહી આપશે. મનસુખરામી

આડંબર ને બિનજરૂરી સંસ્કૃતપ્રાચુર્ય તેમની ભાષામાં કેટલીક વાર દેખાઈ જાય છે, પણ એકંદરે એ અર્થગૌરવવાળી છે. એમના વિચારભારને એ પૂરી ઝીલી શકે છે. એમની વાક્યરચના ટૂંકી ને સાદી નહિ તેટલી વક્તવ્ય અશેષપણે કહેવાઈ જાય નહિ ત્યાં સુધી પૂરી નહિ થનારી સુદીર્ઘ અને સંકુલ હોય છે. અંગ્રેજીમાં જેને Periodic Sentence કહેવાય છે તેવી વાક્યવીચિઓની પરંપરાનું 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં અભ્યાસીને અનેક સ્થળે દર્શન થશે. વિચારક પંડિત ગોવર્ધનરામનો આત્મા ભીતરમાં રસિક કવિનો પણ છે. બાણભટ્ટના જેવી આલંકારિક શૈલીના રસિયા બની કથાપથમાં અનેક ઉપમારૂપકાદિ અલંકારો તેઓ છૂટે હાથે વેરતા ગયા છે તે આથી જ. ધર્મ–તત્ત્વજ્ઞાનની કે રાજનીતિની કે સંસારધર્મની ગંભીર આલોચના, તર્ક, કલ્પના, હૃદયદ્રાવક લાગણી, ઉત્કટ મનોમંથન, મર્મવિનોદ, સૌને તેમને યોગ્ય વાણી એક સરખી સફળતાથી ગોવર્ધનરામે આપી છે. આડંબરી પંડિતશૈલી સાથે જ લોકબોલીનો પણ તેમણે ઉપયોગ કરી જાણ્યો છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને તેમણે શૈલીઓની પ્રયોગશાળા બનાવી દીધેલ હોય એમ લાગે એટલું વૈવિધ્ય તેમાં એમણે દાખવ્યું છે. પરિસ્થિતિ અને પાત્રોના સ્વભાવ, સંસ્કાર અને તે પરિસ્થિતિએ જન્માવેલા પ્રતિભાવને અનુરૂપ વાણી તેમનાં મોંમાં મૂકી એમણે આ કર્યું છે. સ્ત્રીઓની, મુત્સદ્દીઓની, બહારવટિયાની, પત્રકારની, કેળવાયેલા વિદ્વાનોની, સાધુસાધ્વીઓની, ક્ષત્રિયવટના અભિમાની રાજાની, નોકરો ને સિપાઈની—એમ ભાત ભાતના લોકોની ભાષાનો યથાર્થ ઉપયોગ કરી જાણનાર ગોવર્ધનરામનું ભાષાપ્રભુત્વ પ્રશંસાનું અધિકારી છે.

અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના પિતા મનાતા નરસિંહરાવનું ગદ્યલખાણ ઓછું વિપુલ નથી. ગદ્યે એમને એમના પૂરતું સારું કામ આપ્યું છે, પણ તેમના ગદ્યમાં વાક્યબંધ શિથિલ હોય છે, પ્રવાહિતા નથી દેખાતી, અને એનું પોત ઘટ્ટ નથી, એટલે સમર્થ શૈલીકાર એ બની શક્યા નથી. નરસિંહરાવની જોડે જ જેમનું નામ લેવું જોઈએ

એવા કેશવલાલ ધ્રુવનું ગદ્ય નરસિંહરાવના ગદ્ય કરતાં કંઈક સારી છાપ પાડે એવું છે. એની લાક્ષણિકતાઓથી એ બીજા સમકાલીન લેખકોના ગદ્યથી સાવ જુદું તરી આવે એવું પણ છે. એની વાક્યરચના ટૂંકી અને સુશ્લિષ્ટ હોય છે. એ ગદ્ય ખૂબ મિતાક્ષરી અને ખૂબ મધુર થવા સભાનપણે મથતું, ગદ્યમાં કેટલીક વાર પદ્યનો લય સંતાડીને પ્રગટ કરવાનો મોહ રાખતું, ઘસાઈ ગયેલા જૂના ને તળપદા શબ્દોને ચલણી સિક્કા બનાવવા પ્રયત્ન કરતું. કર્તાની રસિકતા ને કવિત્વને છતાં કરતું સફાઈદાર ગદ્ય છે.

પણ ગોવર્ધનરામ પછી સમર્થ ગદ્યકાર તરીકે જેનું નામ તરત હોઠે આવે એવા લેખક તો છે મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી. સુશ્લિષ્ટ વિચારપ્રધાન નિબંધોના પ્રથમ પંક્તિના આ લેખકને ગુજરાતના બૅકન કહેવા હોય તો કહી શકાય. એ વિદ્વાને ધર્મ, ગૃહ, રાજ્ય, શિક્ષણ અને સાહિત્ય વિશે એમના અદીર્ઘ જીવનમાં જે ધોધબંધ ગદ્યલેખન કર્યું છે, તેમાં મિતાક્ષરિતા, સચોટતા, છટા, બળ, શિષ્ટતા અને અર્થગાંભીર્ય છે. આચાર્ય આનંદશંકર ધ્રુવે તથા શ્રી. વિશ્વનાથ ભટ્ટે કરેલી એની પ્રશંસાને એ બધી રીતે પાત્ર છે. વિચારબળ સાથે લાગણીનો આવેગ પણ ભળી એમના લખાણને ઉત્કટ બનાવે છે. આર્ય ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન અને સંસ્કૃતિને ગુનેગારના પિંજરામાં ઊભાં જોઈ તેનો સાવેશ બચાવ કરનાર વકીલ તરીકેનું મણિલાલનું માનસ ને વ્યક્તિત્વ એમાં તરવરી રહે છે.

ધર્મ, સુધારો અને સાહિત્યની બાબતમાં એમની સાથે દૃષ્ટિભેદ બતાવતા એમના સમર્થ પ્રતિસ્પર્ધી રમણભાઈના ગદ્યમાં મણિલાલના ગદ્ય જેવી ઉત્કટતા નથી, પણ પ્રવાહિતા છે. એમનું સીધું ગદ્ય એક પંડિતનું ગદ્ય હોવા છતાં સર્વસુગમ બને છે. એમની વિનોદવૃત્તિ એમના ગંભીર લખાણોમાંય વચમાં ક્યાંક હાસ્યકટાક્ષનો ભમરો મૂકી જાય છે. હાસ્યરસ માટે ભાષાને પ્રયોજીને તો તેમણે અનુગામીઓ માટે એનો કેડો પાડી આપ્યો છે. 'રાઈનો પર્વત'ની ભાષા પણ શિષ્ટ ગુજરાતીનો

એક સુંદર નમૂનો પૂરો પાડે છે. પણ વાંચીને તરત પકડી શકાય કે આ લખાણ તો રમણભાઈનું જ, એવી એમની કોઈ લાક્ષણિક છાપ એમના ગદ્યને લાગી નથી. રમણભાઈમાં શૈલી નથી એમ પ્રો. ઠાકોરે કહેલું તે કદાચ આ કારણે હશે.

આચાર્ય આનંદશંકર ધ્રુવનું ગદ્ય એના લેખકના વ્યક્તિત્વની જેવું પ્રસન્નગંભીર, સૌમ્ય–સાત્ત્વિક, મિતાક્ષરી, સરળ છતાં પ્રૌઢ, અને ક્યારેક મનોરમ રૂપકાદિ અલંકારો દ્વારા રસાળ પણ બનતું સુઘડ નાગર ગદ્ય છે. સારું ગુજરાતી ગદ્ય લખવાના હોંસીલાઓને જેમ મણિલાલનું અને રમણભાઈનું તેમ આનંદશંકરનું ગદ્ય વાંચવાનું સૂચવી શકાય.

ગોવર્ધનયુગના આ બધા મહારથીઓમાં પ્રો. બળવંતરાય ઠાકોર ગદ્યકાર તરીકે સાવ જુદા તરી આવે છે. એમના વ્યક્તિત્વની છાપ એમના ગદ્યને એવી વિલક્ષણ વિશિષ્ટતા અર્પે છે કે તમે તરત કહી શકો કે આ ઠાકોરની જ ભાષા! એમનું ગદ્ય દૃઢ બાંધણીનું, નિઃશેષ નિરૂપણનું આગ્રહી અને તેથી ગોવર્ધનરામના જેવી પણ તેથી વધુ વિલક્ષણ સંકુલતા અને ક્યારેક તજ્જન્ય દુર્બોધતાવાળું, મિતાક્ષરી અને અર્થઘન તેટલું જ શબ્દાળ, મોંભરા સંસ્કૃત ને ક્વચિત્ ફારસી શબ્દો સાથે વાતચીતિયા ગુજરાતીના પ્રયોગો કરનારું, લોકગમ્યતાની પરવા વિનાનું, બે વાર વાંચ્યે સમજાય તેવું નારિકેલ પાકવાળું, ખડબચડ પણ બલવાન ગદ્ય છે. પોતાના મુદ્દાને પૂરતા ભાર સાથે કહેવાની પ્રો. ઠાકોરની રીત એમની શૈલીને હથોડાશૈલીનું નામ અપાવે એવી છે. ગદ્યક્ષેત્રમાં ગુજરાતી ભાષાનું નોંધપાત્ર ખેડાણ કરનારા પ્રો. ઠાકોરના ગદ્યનો પણ અભ્યાસીઓએ વિશેષ પરિચય કેળવવા જેવું છે.

એમનાં લખાણોમાંથી વાનગી લેખે કશું ટાંકી બતાવ્યા વિના એમના ગદ્ય વિશે બેચાર વાક્યો બોલીને જ ગોવર્ધનયુગના મહારથીઓની ગદ્યસેવાની અહીં વાત કરી છે. નમૂના આપી વિગતે વાત કરવા જઈએ તો એમાંનો દરેક ગદ્યકાર અકેક વાર્તાલાપ રોકે એવો છે. શ્રેયઃસાધક

અધિકારી વર્ગના લેખકોનાં પુસ્તકો તથા 'મહાકાલ' ને 'પ્રાતઃકાલ' જેવાં માસિકોનાં શિષ્ટ પ્રવાહી સંસ્કૃતપ્રધાન ગદ્યનો તેમજ 'કાન્ત', રણજિતરામ, ઉત્તમલાલ, ચંદ્રશંકર પંડ્યા, વાડીલાલ મો. શાહ, આદિના શિષ્ટ છટાદાર ગદ્યનો તો નામોલ્લેખ કરીને જ સંતોષ માનવો રહે. દૃષ્ટિ ને રુચિએ ગોવર્ધનરામના કવિ–અનુજ જેવા ન્હાનાલાલનાં વ્યાખ્યાનો ગાંધીયુગમાં લખાયાં છે એટલે એમની વાત અત્ર પ્રસ્તુત નહિ ગણીએ તો ચાલશે.

ગોવર્ધનયુગના આવા ભારે ગદ્યમાં સીધા ને સરળ ગદ્યનો એક પ્રવાહ પણ વહેતો રહ્યો દેખાય છે. હરગોવિંદદાસ કાંટાવાળા, અંબાલાલ સાકરલાલ, આદિના ગદ્યમાં એનું કંઈક દર્શન થાય. 'કલાપી'ના પત્રો, પ્રવાસવર્ણન અને સંવાદોની ભાષાની સરળતા, સીધાપણું, મધુરતા અને પ્રવાહિતા પંડિતયુગના ગદ્યમાં નવી જ ભાત પાડે એવાં છે. 'કલાપી' અને ભોગીન્દ્રરાવના ગદ્યની સરળતા ગાંધીયુગની આગાહી કરે એવાં છે. ગાંધીયુગ આવ્યો અને પંડિતશૈલી ગઈ. ગઈ, પણ કાંઈ મરી નથી. ગાંધીયુગના વિદ્યમાન વિદ્વાનોમાં એ હજી જીવે છે.

ગોવર્ધનયુગના ગદ્યનું આ વિહંગદર્શન પણ સિદ્ધ કરી આપે તેમ છે કે ગોવર્ધનયુગે ગુજરાતી ગદ્યનું એક ઊંચું શિખર બતાવે છે. આટલા ને આવા સમર્થ ગદ્યકારો તેમજ વિચારસમૃદ્ધ, ગૌરવાન્વિત, શિષ્ટ ને પ્રૌઢ ગદ્યની આવી ને આટલી છત એની પહેલાંના નર્મદયુગે નથી બતાવી અને પછીના ગાંધીયુગે પણ નથી બતાવી. આચાર્ય આનંદશંકરે ઈ. સ. ૧૮૫૦ થી શરૂ થતા અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યના ત્રણ ખંડ પાડી તેમાંના બીજા, એટલે કે આપણે અવલોક્યો તે, ગોવર્ધનયુગની સિદ્ધિ માટે જે કહ્યું હતું તે એ યુગની ગદ્યસિદ્ધિનેય પૂરેપૂરું લાગુ પડે છે.

‘ભદ્રંભદ્ર’થી ‘પાનસોપારી’

છેલ્લાં પોણોસો વર્ષમાં આપણું હાસ્યસાહિત્ય ઠીક ખીલ્યું છે. એ ગાળાનું એ વિષયમાં સમયક્રમની તેમ ગુણની દૃષ્ટિએ સૌ પહેલું સ્મરણીય નામ રમણભાઈનું છે. એમની પહેલાં દલપતરામ અને નવલરામે કવિતા તેમ નાટકમાં હાસ્યનિષ્પાદન સફળતાપૂર્વક કર્યું છે, પણ રમણભાઈની હાસ્યોપાસના એમનાથી વધુ એકનિષ્ઠ. આ બાબતમાં રમણભાઈ પંડિતયુગના એમના સમર્થ સમકાલીનોથી જુદા પડે છે. ગોવર્ધનરામ, મણિલાલ, કેશવલાલ, નરસિંહરાવ, બલવંતરાય, આનંદશંકર આદિ પંડિતો એકંદરે ગંભીર પ્રકૃતિના. રમણભાઈએ વિવેચન વગેરે ક્ષેત્રોમાં એમની જ કોટિનું કાર્ય કરવા ઉપરાંત ગુજરાતને હસાવ્યું છે અને હાસ્યરસને સાહિત્યપ્રતિષ્ઠા અપાવી છે. ‘હાસ્યમંદિર’ની પ્રસ્તાવનામાં કહ્યું છે તે પ્રમાણે તેમણે ગુજરાતી સાહિત્યમાં હાસ્યનું મંદિર બાંધ્યું છે. એ મંદિરમાં તેમણે પધરાવેલા અને પૂજેલા હાસ્યદેવતાની પૂજા ત્યારથી આજ સુધી તેના અનેક ભક્તો વડે થતી આવી છે.

રમણભાઈની પ્રસિદ્ધ હાસ્યકૃતિ તે ‘ભદ્રંભદ્ર’. ગયા સૈકાના છેલ્લા ચરણમાં સુધારકો અને સંરક્ષકો વચ્ચે વૈમનસ્ય ને વિચારવિગ્રહનું વાતાવરણ ઊભું થયેલું તેમાંથી એ કૃતિનો જન્મ થયો છે. એમાં રમણભાઈ ‘ડૉન કિવક્ઝોટ’માંની હાસ્યનિષ્પત્તિની રીતને અનુસર્યા છે. બદલી ગયેલા જમાનામાં મધ્યકાલીન વીરોની માફક આર્તપરિત્રાણ માટે કાટ ખાયેલી તરવાર લઈ એક ટાયડા પર બેસી સાથી–અનુચર સાંકો પાંઝાને સાથે

લઈ જેમ સર્વેન્ટિસની જગવિખ્યાત હાસ્યકથાનો નાયક ક્વિઝોટ ઊપડે છે, તેમ આ કથાનો નાયક ભદ્રંભદ્ર નામ ધારણ કરી સેવક અને સાથી તરીકે અંબારામને સાથે રાખી સનાતન આર્યધર્મનો વિજય કરવા અને સુધારાવાદીઓને મહાત કરવા મુંબઈ ઊપડે છે! એની એ ધર્મયાત્રામાં એનાં વિધવિધ પરાક્રમો લેખક હળવી કલમે વિગતે વર્ણવતા જઈ વાંચનારાંઓને ખડખડાટ હસાવે છે, અને સાથે સાથે પોતાનું કામ કાઢી લે છે. એ કામ હતું સુધારાનો વિરોધ કરનાર સ્થિતિચુસ્ત વર્ગનું માનસ, એની દલીલોની હાસ્યાસ્પદતા, એનો દંભ તથા સગવડ–ધર્મ, એ સર્વ ખુલ્લું કરવાનું. હાસ્યનું એક કાર્ય, સમાજની ને માનવીની નબળાઈઓ, દંભ અને વિલક્ષણતાઓનું ઉપહાસજનક આલેખન કરી, એ દોષોનું ભાન જગાડી, જાતને સુધારવા તેમને અને વાંચનારાંઓને પ્રેરવાનું છે. 'ભદ્રંભદ્ર'માં હાસ્ય પાસે રમણભાઈએ એ કાર્ય કરાવ્યું છે. એ પુસ્તકને 'સમાજશુદ્ધિ માટેનો એસિડ' કહેવામાં આવ્યું છે તે આથી સાચું છે. પણ દોર હાસ્યકાર રમણભાઈના હાથમાંથી સુધારક રમણભાઈના હાથમાં ચાલ્યો જતાં સ્વિફ્ટે 'ગુલિવરના પ્રવાસો'માં પોતાના પ્રતિસ્પર્ધી રાજકીય પક્ષ પર લીધું છે એવું વેર રમણભાઈથી સનાતનીઓ પર લેવાઈ ગયું છે. ઉત્તમ હાસ્યકારમાં, તે જેમની વિલક્ષણતાઓ, ખાસિયતો ને નબળાઈઓ બતાવી રહ્યો હોય છે, તેમના પ્રત્યે અંતરમાં માનવતાપૂર્ણ સમભાવ હોવો જરૂરી અને ઇષ્ટ છે. એ રમણભાઈમાં દેખાતો નથી. કૃતિમાં કટાક્ષ સારો છે પણ તે નિર્દંશ ન હોવાથી થોડો દૂષિત બન્યો છે. હાસ્ય ક્યાંક વ્યક્તિલક્ષી પણ બન્યું છે. આચાર્ય આનંદશંકરને આ કૃતિ નહિ ગમેલી તે આ કારણે.

પણ આટલી વાત ભૂલી જઈએ તો 'ભદ્રંભદ્ર' આપણે ત્યાં હાસ્યરસની બીજી રીતે એક સફળ કૃતિ છે. એમાં કટાક્ષ ને ઉપહાસનો વિશેષ પ્રયોગ થયો છે છતાં પરિહાસ, નર્મ, અતિશયોક્તિ અને મર્મ પણ વપરાયાં છે. પાત્રનિષ્ઠ અને પ્રસંગોત્થ હાસ્ય એમાં જેટલા પ્રમાણમાં છે તેટલો જ બુદ્ધિલક્ષી વિનોદ પણ છે. માધવબાગની સભા, વંદાવધ

અંગે મળેલી નાત, તંદ્રાચંદ્રનો વરઘોડો, કોર્ટનું કામકાજ, નાતનો જમણવાર, આ સૌનાં વર્ણનોથી તો રમણભાઈ વાચકોને ખડખડાટ હસાવી જાય છે. ઉપમાઓમાં, પ્રસંગો અને પાત્રોનાં વર્ણનોમાં, ભદ્રંભદ્રની સંસ્કૃતપ્રચુર અને તંદ્રાચંદ્રની ગુજરાતી–મારવાડી–હિંદીના મિશ્રણવાળી ભાષામાં અને હસાવતા શબ્દશ્લેષોમાં રમણભાઈનો હાસ્યાનુકૂલ લખાવટ પરનો પ્રશસ્ય કાબૂ સારો જોવા મળે છે. મનુષ્યો અને તેમનાં વૃત્તિવર્તનનું નિરીક્ષણ હાસ્યલેખકનો એક વિશેષ ગુણ છે. એ પણ રમણભાઈ પાસે પૂરતા પ્રમાણમાં છે.

હાસ્ય માટે વિવિધ સાહિત્યપ્રકારોનો વિનિયોગ રમણભાઈએ કરી જાણ્યો છે. 'ભદ્રંભદ્ર' લાંબી કથા છે, તો 'હાસ્યમંદિર'માં તેમણે વાર્તા, સંવાદ, લઘુનાટક, નિબંધ, રમૂજી ટુચકા, વગેરેને હાસ્યનાં વાહન બનાવ્યાં છે. એ 'હાસ્યમંદિર' પણ રમણભાઈનું ગુજરાતી હાસ્યસાહિત્યને એક સ્મરણીય અર્પણ છે. 'ભદ્રંભદ્ર' કરતાં એમાં વિશુદ્ધ હાસ્ય છે એવો મત પણ એને મળે તેમ છે. 'રાઈનો પર્વત' એ ગભીરાશયી નાટકમાં પણ રમણભાઈએ હાસ્ય પ્રયોજ્યું છે. સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષક જેવા એ નાટકના પાત્ર વંજુલમાં ભદ્રંભદ્રનાં થોડાં લક્ષણો ભેળવીને એનાથી નિષ્પન્ન થતા હાસ્યને પાછું સુધારાલક્ષી હાસ્ય એમણે બનાવ્યું છે.

જેમ રમણભાઈની હાસ્યકૃતિઓ સર્વેન્ટિસ, ડિકન્સ અને માર્ક ટ્વેન જેવી વિખ્યાત વિદેશી હાસ્યકારોની કૃતિઓનો પરિચય અને અસર દેખાડી આપે છે, તેમ એમનો 'હાસ્યરસ' પરનો નિબંધ પણ એ દેખાડી આપે છે. એ સુદીર્ઘ અભ્યાસપૂર્ણ નિબંધ એ પણ બતાવે છે કે રમણભાઈ હાસ્યરસના સફળ લેખક જ ન હતા, હાસ્યરસના શાસ્ત્રકાર અને મીમાંસક પણ હતા. નર્મદની 'ભટનું ભોપાળું''ની ટીકાથી છેડાઈ હાસ્યરસનું શાસ્ત્ર સમજાવવા નવલરામે લખેલા લેખ પછીના આપણા સાહિત્યના આ એ વિષયના સમગ્રદર્શી સમર્થ અભ્યાસનિબંધમાં પ્રો. બર્ગસોંના હાસ્યસિદ્ધાન્તની તેમ જ હાસ્યનાં ઉપાદાન,

નિષ્પાદન અને પ્રકારોની જે સદૃષ્ટાંત ચર્ચા રમણભાઈએ કરી છે તે એ વિષયના અભ્યાસીઓને હજુય બહુમૂલ્ય લાગશે. રમણભાઈની હાસ્યસેવા આમ ઐતિહાસિક કોટિની છે.

'હાસ્યમંદિર'માં રમણભાઈની વિનોદરસિકતામાં પણ સહધર્મ-ચારિણી એવાં શ્રીમતી વિદ્યાગૌરીનો ભાગ જોતાં એમનું નામ પણ અત્ર સંભારવું જોઈએ છે. પણ એથી વિશેષ એમની પાસેથી મળ્યું નથી. નરસિંહરાવે 'ઉત્તર ભદ્રંભદ્ર'માં કથાને લંબાવી છે, પણ એ લખાણ 'ભદ્રંભદ્ર' આગળ ફીકું પડે છે. નરસિંહરાવમાં વિનોદરસિક્તા તો હતી, એ એમનાં 'સ્મરણમુકુર' અને 'વિવર્તલીલા' બતાવી આપે છે. પણ એમનું હાસ્ય હાસ્ય નથી એટલો વિનોદ છે, અને તે પણ અંગત છે એટલો સાર્વજનિક નથી: મતલબ કે, તેઓ પોતે હસી શકે છે પણ બીજાઓને હસાવી શકતા નથી. બાળક જેવા નિખાલસ પંડિતનો વિનોદ કે હળવો ભાવ કેવો હોય એનું અલબત્ત એમાંથી દર્શન થાય છે ખરું

રમણભાઈની હેડીના સાહિત્યકારોમાં બીજા કોઈને આ બાબતમાં બહુ સંભારી શકીએ એમ નથી. ઈ. સ. ૧૯૦૦માં પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયેલ 'ભદ્રંભદ્ર'ની પછી બીજે વરસે 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો ચોથો ભાગ પ્રસિદ્ધ થયો. જેમ નંદશંકરે અને મહીપતરામે પોતાની નવલકથાઓમાં થોડોક વિનોદ–રસ લાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેમ ગોવર્ધનરામે પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના આગલા ભાગોમાં ક્યાંક ક્યાંક વિનોદ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તો ખરો, પણ એને કંઈ વિશિષ્ટ હાસ્યસેવા કહેવાય એમ નથી. કે. હ. ધ્રુવ, આનંદશંકર ધ્રુવ અને ઠાકોર પણ ગોવર્ધનરામ જેવા ગંભીર પ્રકૃતિના. 'કાન્ત'ને તો 'કલાપી'ની માફક તેમની ઊર્મિપ્રધાન પ્રકૃતિએ તેમ જ જીવનના તેમના અનુભવે કરુણરસિક બનાવેલા. અને ભાવનાવિહારી ન્હાનાલાલને હાસ્ય જે વાસ્તવિકતા-માંથી જ જન્મે છે તે ફાવે એમ હતું જ નહિ.

રમણભાઈનું આ વિષયનું કાર્ય ચાલુ રાખ્યું ગણાય લખતા થયા ત્યારથી 'જ્ઞાનસુધા'ના નિયમિત લેખક બનેલા ધનસુખલાલ મહેતાએ. રમણભાઈ પાસેથી પ્રથમ પ્રેરણા મેળવી વિદેશી હાસ્યસાહિત્ય વાંચી એમણે મોલિયર, જેકબ્સ, જેરોમ, બારી જેવા હાસ્યકારોનો વિનોદ ગુજરાતને ચખાડ્યો છે. 'વિનોદવિહાર' ને 'સાસુજી' જેવી કૃતિઓ બતાવે છે કે ઊજળા મધ્યમવર્ગના ગુજરાતી સંસારને વિનોદપૂર્ણ દૃષ્ટિથી જોવા–નિરૂપવાની ફાવટ એમને સારી છે. એમની ખરી શક્તિ સુરતી જીવનને રજૂ કરતી કૃતિઓ 'અમે બધાં' અને 'સરી જતું સૂરત'માં દેખાય છે. ધનસુખલાલનો હાસ્યરસ સૌમ્ય હાસ્યરસ છે. એ ખડખડાટ હાસ્ય બહુ નહિ પ્રેરે, પણ સ્મિતલહરી ચહેરા પર જરૂર ફરકાવશે. સ્મિતને ભરતમુનિએ ઊંચું હાસ્ય ગણ્યું છે એ ભૂલવા જેવું નથી. આ હાસ્યકાર જીવનની કરુણતાના પણ એવા જ સંવેદક છે એ નોંધ-પાત્ર ગણાવું જોઈએ.

જેમ ટૂંકી વાર્તાને તેમ હાસ્યલેખનને લોકપ્રિય બનાવવામાં આપણાં સામયિકોનો ઘણો ફાળો છે. રમણભાઈ અને ધનસુખલાલના હાસ્યલેખન માટે 'જ્ઞાનસુધા' વાહન બનેલ, તેમ 'સુંદરીસુબોધ' અને 'સાહિત્ય' જેવાં માસિકોએ પણ યથાવકાશ યથાશક્તિ ફાળો આપ્યો છે. પણ હાસ્યસાહિત્યને ઠીક વેગ આપ્યો 'વીસમી સદી'એ. 'મસ્ત ફકીર' અને એવા ઘણા નવા હાસ્યલેખકોને બહાર આણવાનો તથા પ્રેરણા આપવાનો જશ એને જાય. પછી તો બીજાં માસિકોએ પણ હાસ્યલખાણોને પોતાનું એક અંગ બનાવ્યું. 'મસ્ત ફકીર'ની ઘણી હાસ્યવાર્તાઓ પ્રથમ 'વીસમી સદી'માં પ્રગટ થઈ હતી. 'બોડકું માથું,' 'સૌભાગ્ય–સુંદરી', 'ભૂતકાળમાં ભૂસકો' અને એવી કૃતિઓએ 'મસ્ત ફકીર'ને સારી લોકપ્રિયતા અને સફળ હાસ્યલેખક તરીકે પ્રતિષ્ઠા અપાવી છે. બુદ્ધિલક્ષીને મુકાબલે સ્થૂલ ગણાય તેવું વિચિત્ર પરિસ્થિતિઓમાંથી જન્મતું પ્રસંગલક્ષી હાસ્ય એમનું ગણાય. એમનું સંસારનિરીક્ષણ સારું છે. ઉપહાસ ને કટાક્ષ એમને ઠીક ફાવ્યા છે. 'ઓલિયા જોષી', 'ઊંધિયું'

નિષ્પાદન અને પ્રકારોની જે સદૃષ્ટાંત ચર્ચા રમણભાઈએ કરી છે તે એ વિષયના અભ્યાસીઓને હજુય બહુમૂલ્ય લાગશે. રમણભાઈની હાસ્યસેવા આમ ઐતિહાસિક કોટિની છે.

'હાસ્યમંદિર'માં રમણભાઈની વિનોદરસિકતામાં પણ સહધર્મ-ચારિણી એવાં શ્રીમતી વિદ્યાગૌરીનો ભાગ જોતાં એમનું નામ પણ અત્ર સંભારવું જોઈએ છે. પણ એથી વિશેષ એમની પાસેથી મળ્યું નથી. નરસિંહરાવે 'ઉત્તર ભદ્રંભદ્ર'માં કથાને લંબાવી છે, પણ એ લખાણ 'ભદ્રંભદ્ર' આગળ ફીકું પડે છે. નરસિંહરાવમાં વિનોદરસિક્તા તો હતી, એ એમનાં 'સ્મરણમુકુર' અને 'વિવર્તલીલા' બતાવી આપે છે. પણ એમનું હાસ્ય હાસ્ય નથી એટલો વિનોદ છે, અને તે પણ અંગત છે એટલો સાર્વજનિક નથીઃ મતલબ કે, તેઓ પોતે હસી શકે છે પણ બીજાઓને હસાવી શકતા નથી. બાળક જેવા નિખાલસ પંડિતનો વિનોદ કે હળવો ભાવ કેવો હોય એનું અલબત્ત એમાંથી દર્શન થાય છે ખરું

રમણભાઈની હેડીના સાહિત્યકારોમાં બીજા કોઈને આ બાબતમાં બહુ સંભારી શકીએ એમ નથી. ઈ. સ. ૧૯૦૦માં પુસ્તકાકારે પ્રગટ થયેલ 'ભદ્રંભદ્ર'ની પછી બીજે વરસે 'સરસ્વતીચંદ્ર'નો ચોથો ભાગ પ્રસિદ્ધ થયો. જેમ નંદશંકરે અને મહીપતરામે પોતાની નવલકથાઓમાં થોડોક વિનોદ–રસ લાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તેમ ગોવર્ધનરામે પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના આગલા ભાગોમાં ક્યાંક ક્યાંક વિનોદ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તો ખરો, પણ એને કંઈ વિશિષ્ટ હાસ્યસેવા કહેવાય એમ નથી. કે. હ. ધ્રુવ, આનંદશંકર ધ્રુવ અને ઠાકોર પણ ગોવર્ધનરામ જેવા ગંભીર પ્રકૃતિના. 'કાન્ત'ને તો 'કલાપી'ની માફક તેમની ઊર્મિપ્રધાન પ્રકૃતિએ તેમ જ જીવનના તેમના અનુભવે કરુણરસિક બનાવેલા. અને ભાવનાવિહારી ન્હાનાલાલને હાસ્ય જે વાસ્તવિકતા-માંથી જ જન્મે છે તે ફાવે એમ હતું જ નહિ.

માટે એ જ અનુકૂળ વાહન છે. આ બધા લેખકો વિદ્વાનો હોઈ એમનો વિનોદવિહાર ખાલી નથી હોતો. ગગનવિહારી મહેતાએ રામનારાયણ પાઠકને 'હસતા ફિલસૂફ' કહ્યા છે. ખરી રીતે આ વર્ગના હાસ્ય લેખકો બધા હસતા ફિલસૂફો છે; જીવનને વિનોદરંગી નજરે જોતા એના સમીક્ષકો છે. 'જીવનના વિવિધ પ્રશ્નો ઉપર અહીં છૂટો-છવાયો પ્રકાશ નાખવા પ્રયાસ કર્યો છે. તેમાં પ્રકાશ સીધો નહિ પણ બાજુ-માંથી-મોટે ભાગે ડાબી બાજુએથી-આવે છે, જેને આંખો માટે દાક્તરો ઉત્તમ ગણે છે.' નવલરામ ત્રિવેદીના આ શબ્દો આ સૌ લેખકોના વિનોદલેખોને પણ લાગુ પડે તેમ છે. ચાલુ બનાવો, સાહિત્ય, કેળવણી, રાજકારણ, સામાજિક આચારવિચાર, અરે સ્ત્રીથી માંડી ઈશ્વર સુધીની ગમે તે સામગ્રી, આવા વિનોદલેખોનો વિષય બની શકે છે. એથી એનું વિષયક્ષેત્ર વિશાળ છે. ગંભીર રીતે મુદ્દાસર વાત તર્કયુક્ત વિચારણાથી રજૂ કરવી, એના કરતાં વિષયાન્તરની અને સ્વૈરવિહારની છૂટ ભોગવી હળવી રસળતી શૈલીમાં એને હસતાં હસતાં કહી નાખવી એ લેખક અને વાચક ઉભય વર્ગને વધુ રુચિકર લાગે એ સ્વાભાવિક છે. એમાંય જ્યોતીન્દ્ર દવે જેવા પ્રતિભાશાળી હાસ્યકાર તો એમાં સંવાદ, ટુચકા, નકલી અવળવાણી, આદિ લાવી તેને વધુ રસિક બનાવી શકે અને કોઈ વાર સર્જનની કોટિએ પણ પહોંચાડી શકે, એવું આ લેખનસ્વરૂપ છે.

જ્યોતીન્દ્ર દવેનાં 'ગુપ્તાની નોંધપોથી' 'રંગતરંગ'ના છ ભાગ, 'પાનાનાં બીડાં' જેવાં પુસ્તકો, ગગનવિહારી મહેતાનું 'આકાશનાં પુષ્પો', 'સ્વૈરવિહારી'ની સહીથી રામનારાયણ પાઠકે લખેલા 'સ્વૈર વિહાર'ના બે ભાગ, વિજયરાય વૈદ્યનાં 'નાજુક સવારી' અને 'ઊડતાં પાન', નવલરામ ત્રિવેદી કૃત 'કેતકીનાં પુષ્પો' અને 'પરિહાસ', મુનિકુમાર ભટ્ટલિખિત 'ઠંડા પહોરે', 'ધૂમકેતુ' કૃત 'પાન-ગોષ્ઠિ'; નટવરલાલ બૂચકૃત 'રામરોટી,' રમણલાલ મહેતાકૃત 'પંચાજીરી', બકુલ ત્રિપાઠીકૃત 'સચરાચરમાં'–આ સર્વ આપણા વિનોદસાહિત્ય

અને 'ફફબિા ફાફી'ના લેખક છોટાલાલ જાગીરદાર, ખંધડિયા, 'એકાર', 'નફીર' એ સૌ 'મસ્ત ફકીર'ના વર્ગમાં આવે. આ સર્વની પહેલાં ગુજરાતને કેટલીક સારી હાસ્યરસિક વાર્તાઓ આપનાર 'મલયાનિલ'ને પણ ભેગા ભેગા યાદ કરી લેવા જોઈએ.

આ લેખકો બહુધા વ્હોરાની, પારસીની, સૂરતીની, કાઠિયાવાડીની, ચરોતરીની, ઘાટીની, એમ જુદી જુદી બોલીઓના વૈચિત્ર્યમાંથી, નવા ને જૂના જમાનાના અને શહેરી અને ગામડિયાના સંપર્ક અને સંઘર્ષમાંથી, તેમજ કેળાની છાલ પરથી પડી જવાથી કે પાટલૂનનો પટો ભુલાઈ જવાથી કે તૂટી જવાથી થતી અને એ પ્રકારની વિષમ પણ રમૂજી પરિસ્થિતિઓમાંથી, હાસ્ય નિષ્પન્ન કરવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા. એમાં લક્ષ્ય હસાવવાનું જ હોવાથી અતિશયોક્તિનો જરા વધુ પડતો ઉપયોગ થાય, સ્વાભાવિકતા અને ઔચિત્યનો તેમ શિષ્ટતાનો પણ ખ્યાલ ક્યારેક ચુકાઈ જાય અને ખેંચીને હસાવવાનો પ્રયત્ન થાય, એવાં ભયસ્થાનો આ લેખકોના હાસ્યસાહિત્યને નડેલાં પણ દેખાય છે. પણ આ જ સુધીમાં એને એનો ગ્રાહકવર્ગ વાચક-જનતામાંથી મળી રહ્યો છે જ. બુદ્ધિલક્ષી વિનોદના લેખકો જેમ આગળ આવવા માંડ્યા, તેમ તેમ આ વર્ગની પ્રતિષ્ઠા અને લોકપ્રિયતા ઓછી થતી ગઈ, એ સ્વાભાવિક જ હતું.

એવા સંસ્કારી બુદ્ધિલક્ષી વિનોદના લેખકોમાં જ્યોતીન્દ્ર દવે, ગગનવિહારી મહેતા, રામનારાયણ પાઠક, 'કિશોર વકીલ,' મુનિકુમાર ભટ, વિજયરાય વૈદ્ય, નવલરામ ત્રિવેદી, નટવરલાલ બૂચ, બકુલ ત્રિપાઠી, આદિને ગણાવી શકાય. જેમ ધનસુખલાલ, મુનશી અને 'મલયાનિલ' તેમજ 'મસ્ત ફકીર' આદિ ઉપર ગણાવેલા લેખકોને હાસ્ય માટે વાર્તાનું સાહિત્યસ્વરૂપ ફાવ્યું છે, તેમ આ લેખકોને હળવા સ્વૈરવિહારી વિનોદ-લેખ તથા નિબંધિકાનું વાહન વિશેષ ફાવ્યું છે. 'ગુજરાત,' 'કૌમુદી,' 'પ્રસ્થાન,' 'રેખા' આદિ માસિકોએ વાર્તાને બદલે આવા હળવા નિબંધના હાસ્યવાહનને આવકાર્યું એનું કારણ છે. બુદ્ધિલક્ષી વિનોદને

માટે એ જ અનુકૂળ વાહન છે. આ બધા લેખકો વિદ્વાનો હોઈ એમનો વિનોદવિહાર ખાલી નથી હોતો. ગગનવિહારી મહેતાએ રામનારાયણ પાઠકને 'હસતા ફિલસૂફ' કહ્યા છે. ખરી રીતે આ વર્ગના હાસ્ય લેખકો બધા હસતા ફિલસૂફો છે; જીવનને વિનોદરંગી નજરે જોતા એના સમીક્ષકો છે. 'જીવનના વિવિધ પ્રશ્નો ઉપર અહીં છૂટો-છવાયો પ્રકાશ નાખવા પ્રયાસ કર્યો છે. તેમાં પ્રકાશ સીધો નહિ પણ બાજુ-માંથી-મોટે ભાગે ડાબી બાજુએથી-આવે છે, જેને આંખો માટે દાક્તરો ઉત્તમ ગણે છે.' નવલરામ ત્રિવેદીના આ શબ્દો આ સૌ લેખકોના વિનોદલેખોને પણ લાગુ પડે તેમ છે. ચાલુ બનાવો, સાહિત્ય, કેળવણી, રાજકારણ, સામાજિક આચારવિચાર, અરે છત્રીથી માંડી ઈશ્વર સુધીની ગમે તે સામગ્રી, આવા વિનોદલેખોનો વિષય બની શકે છે. એથી એનું વિષયક્ષેત્ર વિશાળ છે. ગંભીર રીતે મુદ્દાસર વાત તર્કયુક્ત વિચારણાથી રજૂ કરવી, એના કરતાં વિષયાન્તરની અને સ્વૈરવિહારની છૂટ ભોગવી હળવી રસળતી શૈલીમાં એને હસતાં હસતાં કહી નાખવી એ લેખક અને વાચક ઉભય વર્ગને વધુ રુચિકર લાગે એ સ્વાભાવિક છે. એમાંય જ્યોતીન્દ્ર દવે જેવા પ્રતિભાશાળી હાસ્યકાર તો એમાં સંવાદ, ટુચકા, નકલી અવળવાણી, આદિ લાવી તેને વધુ રસિક બનાવી શકે અને કોઈ વાર સર્જનની કોટિએ પણ પહોંચાડી શકે, એવું આ લેખનસ્વરૂપ છે.

જ્યોતીન્દ્ર દવેનાં 'ગુપ્તાની નોંધપોથી' 'રંગતરંગ'ના ૭ ભાગ, 'પાનાનાં બીડાં' જેવાં પુસ્તકો, ગગનવિહારી મહેતાનું 'આકાશનાં પુષ્પો', 'સ્વૈરવિહારી'ની સહીથી રામનારાયણ પાઠકે લખેલા 'સ્વૈર વિહાર'ના બે ભાગ, વિજયરાય વૈદ્યનાં 'નાજુક સવારી' અને 'ઊડતાં પાન', નવલરામ ત્રિવેદી કૃત 'કેતકીનાં પુષ્પો' અને 'પરિહાસ', મુનિકુમાર ભટ્ટલિખિત 'ઠંડા પહોરે', 'ધૂમકેતુ' કૃત 'પાન-ગોષ્ઠિ'; નટવરલાલ બૂચકૃત 'રામરોટી,' રમણલાલ મહેતાકૃત 'પંચાજીરી', બકુલ ત્રિપાઠીકૃત 'સચરાચરમાં'—આ સર્વ આપણા વિનોદસાહિત્ય

ની આ પ્રકારની કૃતિઓ છે. એના લેખકોમાંથી દરેકને વિશે વિગતે આટલી મર્યાદામાં કહી શકાય એમ નથી, પણ ઉપર વર્ણવેલાં લક્ષણો એ સહુને વધતાઓછા પ્રમાણમાં લાગુ પડે છે. દરેકની કંઈ કંઈ વ્યક્તિગત વિશિષ્ટતા હોય છે, પણ જ્યોતીન્દ્ર દવેની સિદ્ધિ સર્વની હાસ્યસિદ્ધિને ઢાંકી દે તેવી છે. વિષયની એમને ક્યારેય તાણ પડતી જ નથી. છત્રી, જ્યોતિષ, વ્યાકરણ, માંદગી, ચૂંટણી, ઘડિયાળ, જેવા એમના હાસ્યવિષયો વિશાળ વૈવિધ્ય બતાવી આપે છે. કોઈ પણ પ્રાસંગિક બાબતમાંથી પણ જ્યોતીન્દ્ર હાસ્ય ખોળી લાવે છે. સાહિત્ય, અલંકારશાસ્ત્ર, સ્યાદ્‌વાદ અને વેદાંતને ટાંકી શકતી વિદ્વત્તા, દુનિયા અને મનુષ્યોનું સાચું નિરીક્ષણ, માનવીની તરેહ તરેહની વ્યક્તિગત ખાસિયતો ને વિલક્ષણતાઓનું તેમજ આપણી સંસ્થાકીય તેમજ સામાજિક નબળાઈઓ કે દંભનું જ્ઞાન, તર્કપાટવ, વાક્ચાપલ્ય, હાજરબુદ્ધિ—હાસ્યકારના ભાથામાંનો આ બધાં શસ્ત્રોનો જથ્થો એમની પાસે વિપુલ પ્રમાણમાં છે. કોઈવાર 'બાપબંધી' જેવા શબ્દપ્રયોગથી, કેટલીક વાર શબ્દશ્લેષથી, કોઈવાર 'વનિતા' ને 'કવિતા'નું કે છત્રી ને સ્ત્રીનું સામ્ય બતાવી, કોઈવાર અવળી દલીલબાજીથી, કોઈવાર પ્રસંગોચિત સંવાદો અને ટુચકાઓની મદદથી, આમ અનેક રીતે શ્રી જ્યોતીન્દ્ર એવું હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે જે બુદ્ધિમાનોને પણ ખડખડાટ હસાવી શકે છે. અને મોટી વાત તો એ છે કે એમનો હાસ્યવિનોદ બિલકુલ નિર્દંશ હોય છે. જ્યોતીન્દ્ર દવે રમણભાઈ પછીના આપણા ઉત્તમ બુદ્ધિલક્ષી હાસ્યકાર છે.

મુનશીને નવલકથાકાર, નાટકકાર, વાર્તાકાર અને ચરિત્રકાર તરીકે સૌ પિછાને છે. એ વાચકોને ખડખડાટ હસાવી શકનાર રંગીલા ટીખળી હાસ્યકાર છે એ વાત ઘણાના ધ્યાન બહાર રહી જાય છે, પણ એ ધ્યાન બહાર રહેવી જોઈતી નથી. એમનાં લગભગ બધાં જ સામાજિક નાટકો પ્રહસનના ઘણા અંશો ધરાવે છે અને ઘણું હસાવે છે એ તો જાણીતી હકીકત છે. 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' નવલકથામાં તથા એમની

‘ શામળશાનો વિવાહ ’ જેવી કેટલીક વાર્તાઓમાં પણ હાસ્યકાર મુનશી શીનું સારું દર્શન થાય છે. ‘લોપામુદ્રા’ જેવી ગંભીર કૃતિમાં ઋક્ષ જેવા પાત્રને અને ‘ રાજાધિરાજ ’ જેવી કથામાંય નેરા બોબડા જેવા પાત્રને લાવીને થોડી ગમત કર્યા વિના મુનશીને ચાલ્યું નથી. એમની ‘ અડધે રસ્તે’ એ આત્મકથામાં પણ હળવી લખાવટનો પ્રયોગ કર્યા વગર એ રહ્યા નથી. મુનશીનો હાસ્યરસ પ્રસંગનિષ્ઠ અને બહુધા પાત્રાવલંબી હોય છે. અતિચિત્રણનો એમને વાંધો નથી અને એથી તે મંદ સ્મિત-ને ઠેકાણે ખડખડાટ હાસ્ય પ્રેરી શકે છે. જીવનના ઉલ્લાસના પૂજારી મન મૂકીને ટોળટીખળ કરી હસ્યા–હસાવ્યા વિના કેમ રહી શકે?

રમણલાલ દેસાઈ પણ એમની નવલકથાઓમાં અનેકવાર એમની લાક્ષણિક ઢબે સૌમ્ય વિનોદલહરો ફરકાવતા દેખાય છે.

કાકા કાલેલકરનું નામ આપણા શિષ્ટ હાસ્યકારોની યાદીમાં ઉમેરવા જેવું છે. એક વ્યુત્પન્ન જીવનદ્રષ્ટા અને ચિંતનશીલ પંડિતનું એની અંતસ્થ પ્રસન્નતામાંથી નિર્ઝરતું સાત્ત્વિક અને સંસ્કારી હાસ્ય કેવું હોય તેના સારા નમૂના કાકાસાહેબનાં લખાણોમાંથી અને વિશેષતઃ ‘ સ્મરણયાત્રા ’ અને ‘ હિમાલયનો પ્રવાસ ’માંથી જોવા મળશે. શબ્દ-રમતથી, ‘ સાયકલની જાન ’ જેવી બાળસુલભ રમૂજી કલ્પનાઓથી અને વર્ણનોમાં વેરેલી કેટલીક સચોટ પણ સાંભળનાર કે વાંચનારના મોં પર સ્મિતલહરી ફરકાવી જાય એવી ઉપમાઓથી કાકાસાહેબ હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે. સંયમવાદી ને ગંભીર મનાયેલો ગાંધીસંપ્રદાય સોગિયો નથી, એ પણ હસી શકે છે–ગાંધીજીનું મુક્ત હાસ્ય અને એમની વિનોદવૃત્તિ તો જાણીતાં જ છે–એ કાકાસાહેબનો વિનોદરસ જાણે સિદ્ધ કરવા જાય છે. જો કે ખરી વાત છે વ્યક્તિની પોતાની વિનોદવૃત્તિની જ, અને એ કાકાસાહેબમાં ઘણી છે. એમનો વિનોદ બહુધા બૌદ્ધિક ભૂમિકાનો હોય છે.

આપણા સાહિત્યપ્રકારોમાં વાર્તા, નવલકથા અને નિબંધ–

તે દરેક સાહિત્યપ્રકાર આકર્ષક બનતો જ, તેમ તેમનાં આ લખાણો પણ ખૂબ રસથી વંચાતાં એનું અનુસરણ આપણે ત્યાં થયું છે. પણ જેમ 'જન્મભૂમિ'ના મેઘાણીસંપાદિત સાહિત્યપૃષ્ઠ 'કલમ અને કિતાબ'નું તેજ ત્યારપછી તેને અનુસરવા મથનાર કોઈપણ પત્રના સાહિત્યપૃષ્ઠે બતાવ્યું નથી, તેમ મેઘાણીને આ બાબતમાં ઝંખવી કે ભુલાવી દઈ પોતે આગળ આવી જાય એવા લેખકો આપણને મળ્યા નથી.

'જન્મભૂમિ' અને 'ગુજરાત સમાચાર' એ દૈનિકોમાં આવતી 'વૈશંપાયન' અને 'નારદ'ની વાણી જે એ પત્રોનું એક આકર્ષક 'ફીચર' બની હતી, તેનો પણ ઉલ્લેખ આ સંદર્ભમાં કરવો જરૂરી છે. 'વૈશંપાયન' એટલે કરસનદાસ માણેક અને 'નારદ' એટલે રમણલાલ ભટ. જૂના કવિઓની આખ્યાનશૈલીનો ઉપયોગ કરી ચાલુ બનાવો અને પરિસ્થિતિ પર લોકમાનસનો પડઘો પાડતી વિનોદપૂર્ણ ટીકા તેઓ કરતા હોય છે. હસતાં હસતાં મશ્કરીના ઓઠા હેઠળ જેમ માણસ સામાને કેટલીક વાર સાચી વાત સંભળાવી દેતો હોય છે તેમ અહીં પણ બને છે. આ રીતે મેઘાણીના 'સાંબેલાના સૂર'નું જ જરાક ફેરફારવાળું પદ્યસ્વરૂપ કે પદ્યપ્રતિનિધિ આ 'વૈશંપાયનની વાણી' ને 'નારદવાણી' ગણી શકાય. એમાંના હાસ્યકટાક્ષ પ્રાસંગિક વિશેષ હોય છે એ એની મર્યાદા છે. તાત્કાલિક રમૂજ વાંચનારાઓને મળે એથી વિશેષ ફળ એના લેખકોએ તાક્યું પણ નથી હોતું. 'જુગા પંડ્યા' નામથી શાંતિકુમાર પંડ્યાએ પણ આવાં પદ્યલખાણ 'ભારતી' અને 'વર્તમાન'માં આપેલાં.

'ગુજરાત સમાચાર'માં 'ફિલસૂફ'ની સહીથી આવતાં 'પાનસોપારી'નાં લખાણો પણ દૈનિક પત્રોની આ નીતિનું ફળ છે. એના લેખક ચિનુભાઈ પટવાને ઘર ઘરના કુટુંબજીવનના પ્રતિનિધિ જેવા પોતાના કુટુંબજીવનમાંથી તેમજ સામાજિક વ્યવહાર અને ચાલુ બનાવોમાંથી જોઈતી વિનોદસામગ્રી એ લખાણોને માટે મેળવી લેવાની વિનોદદૃષ્ટિ છે અને તેને હળવી લખાવટ રજૂ કરવાની ફાવટમાં છે. પ્રાસંગિકતા એ આવાં

લખાણોની મર્યાદા છે, છતાં એમાં એના લખનારની વિનોદલેખક તરીકેની શક્તિઓનું જે દર્શન થતું હોય તે પ્રમાણમાં તે લખાણો એમાં વિનોદવિષય બનેલ પરિસ્થિતિ કે બનાવો વીતી ગયા પછી ઘણે વખતે પણ વાંચનારાઓને રોચક થઈ પડે. આવું જ કંઇ માનીને જેમ ઉપરના સૌએ તેમ શ્રી પટવાએ પણ પોતાનાં આ લખાણોને ગ્રંથસ્થ કર્યાં છે. દૈનિકોને લીધે આમ આપણા હાસ્યસાહિત્યમાં થોડા લેખકો ને પુસ્તકોની વૃદ્ધિ થઈ છે.

આપણાં માસિકો, અઠવાડિકો અને દૈનિકોમાં રમૂજી ટુચકા પણ ઠીક પીરસાતા રહે છે. આવા ટુચકાના એક ઉત્સાહી સંગ્રાહક અને વિતરક છે મૂલરાજ અંજારિયા. દેશવિદેશના સાહિત્યમાંથી ને સાહિત્યકારો તથા ઇતર ખ્યાતનામ વ્યક્તિઓના જીવનમાંથી મળતા રમૂજી પ્રસંગો તથા તેમણે ખંતથી એકઠા કરેલા અને કેટલાક બનાવેલા ટુચકામાંની બધી તો નહિ પણ કેટલીક સામગ્રી ઠીક ગમત આપે એવી હોય છે. શબ્દ-રમત ને વાક્ચાપલનો ઠીક ઉપયોગ અંજારિયા કરી જાણે છે. એમની આવી વિનોદસામગ્રી બે ત્રણ પુસ્તકમાં ગ્રંથસ્થ થઈ છે.

છેલ્લા છ-સાત દાયકાના આપણા હાસ્યસાહિત્યનું અહીં કર્યું છે તેવું ઊંડતું અવલોકન પણ કરી જનારને અવશ્ય પ્રતીત થશે કે ગુજરાત સોગિયું નથી; એ સારી રીતે હસી શકે છે અને હસાવી પણ જાણે છે.

આદિકવિની પ્રસાદી

દક્ષિણામૂર્તિ પ્રકાશન મંદિર તરફથી શ્રી. નાનાભાઈ ભટ્ટ રામાયણનાં પાત્રોની શરૂઆત 'સીતા'થી કરે, તે જ અરસામાં નવજીવન કાર્યાલય શ્રી. વાલજી દેસાઈ લિખિત 'રામકથા' બહાર પાડે તેમજ શ્રી રતિલાલ મો. ત્રિવેદી 'વાલ્મીકિનું આર્ષદર્શન' છપાવે, એ ગુજરાતમાં અત્યારે અગાઉ કદી નહોતી દીઠી એવી રામાયણને સમજવા–વાંચવાની ઊઘડેલી ભૂખનું ફળ હોય એવું વિધાન કરવું તો અત્યારના વાતાવરણના રંગઢંગ જોતાં પોસાય તેમ નથી. પણ એટલી વાત તો સ્પષ્ટ કે રામાયણે હજુ પ્રજાહૃદય પરનો કબજો છોડયો નથી. 'પૃથ્વીપટ પર પર્વતો અને નદીઓ છે ત્યાં લગી રામાયણકથા લોકમાં અવશ્ય પ્રચાર પામતી જ રહેશે' (રામા. ૨–૩૬) એ બ્રહ્મદેવનું વચન ખોટું પડવા સર્જાયું નથી. મહાભારતની જેમ, કદાચ તેથીયે વિશેષ, રામાયણ એ આર્ય સંસ્કૃતિની સનાતન થાપણ છે. એ થાપણની વારસાભેટ ભારતને ધરનાર ઋષિવરોએ પ્રજાહૃદયમાં કાયમી સ્થાન લઈ લીધું છે અને એ રીતે પ્રજાના એ શાશ્વત સંસ્કારગુરુ બની ગયા છે. કાર્લાઈલે જેમ શેક્સપિયરની મહત્તા મૂલવવા માટે પૂછેલું : 'તમારી કનેથી કાં તો શેક્સપિયરના ગ્રંથો જાય, કાં તો હિન્દનું સામ્રાજ્ય જાય. બોલો, શું જવા દો તમે ?' તેવો પ્રશ્ન રામાયણ—મહાભારત માટે પૂછાય તો ભારતવાસીઓ શો ઉત્તર આપે તે કહેવાની જરૂર નથી.

આપણા દેશમાં દરેક જમાનો પોતાના આદર્શો રામાયણ–મહાભારતમાંથી મેળવતો આવ્યો છે એ તો જાણે ખરું જ, પરંતુ તેમનું એક

બીજું વૈશિષ્ટ્ય કેવળ સાહિત્યની દૃષ્ટિએ પણ છે. સૈકે સૈકે, જમાને જમાને, જેને પ્રેરણાની ખાધ આવી હોય એવા ભારતીય સાહિત્યકારે વ્યાસ–વાલ્મીકિનું શરણ શોધ્યું છે. આમ કવિયશઃપ્રાર્થી કંઈક ઊગતાથી માંડી લબ્ધપ્રતિષ્ઠ સાહિત્યકારોને માત્ર પ્રેરણા નહિ, પણ વસ્તુ પણ આ મહાપુરાણોમાંથી મળ્યું છે. એકલા સંસ્કૃત સાહિત્ય તરફ નજર કરતાં, મહાવીરચરિત, ઉત્તરરામચરિત, ભટ્ટીકાવ્ય, કુન્દમાલા, વેણીસંહાર, કર્ણભાર, જેવી તો અનેક કૃતિઓ આની સાખ પૂરશે. એ ઉપરાંત હિન્દી, બંગાળી, તામિલ, મરાઠી, ગુજરાતી, આદિ દેશી ભાષાઓમાં લખાયેલું રામાયણીય-મહાભારતીય સાહિત્ય તો પાર વગરનું છે. એકલા ગુજરાતીમાં રામાયણ–મહાભારતમાંથી વસ્તુ લઈ રચાયેલાં ઢગલાબંધ મધ્યકાલીન આખ્યાનો, રામાયણ–મહાભારતના અનુવાદના મધ્યકાલમાં થયેલા પ્રયાસો, ગિરધરનું રામાયણ, ઇન્દ્રજીતવધકાવ્ય આદિ અનેક કૃતિઓ મોજૂદ છે. ભવભૂતિએ પોતાની કળશકૃતિ 'ઉત્તરરામચરિત'ના મંગલાચરણમાં કહ્યું છે તેમ અમૃતમય વાણીની, આત્મકલાની, સંપ્રાપ્તિ સારુ પૂર્વકવિઓનું શરણ શોધવાની જરૂર રહે છે જ. એ મહાનુભાવ પૂર્વજો પ્રત્યે આદરભાવ રાખી, જે વિશાલ ફલક પર વર્ષોની અવિશ્રાન્ત સાધનાને અન્તે આત્મકલા જેવી રચનાઓ તેમણે નિર્માણ કરી છે તેનું સહૃદયતાપૂર્વક અધ્યયન કરવું એ 'Homer and humbug'ના આ યુગમાં આજના સાહિત્યસર્જકો માટે માના ધાવણ સમાન પથ્ય છે. 'સીતા'ના પ્રવેશકમાં શ્રી. નાનાભાઈ યોગ્ય જ કહે છે: 'અને છતાં આવતી કાલના વ્યાસ–વાલ્મીકિ વધારે વ્યાપક સમૂહને કોઈ નવા દર્શનથી ન સંસ્કારે ત્યાં સુધી તો વ્યાસ–વાલ્મીકિને ચરણે બેસવાની જરૂર ઓછી નથી થતી; એમના દર્શનની સનાતનતા ત્યાં સુધી અવિચ્છિન્ન છે.'

આદિકવિને ચરણે નમ્રભાવે બેસી તેમની ઉપાસના કરવાની અને લોકોને તેની પ્રસાદીમાંથી કંઈક ચખાડવાની જેમણે પોતાની ફરજ માની છે એવા આ ત્રણે કૃતિઓના લેખકોનાં વિષયનિરૂપણ, ભાષા અને પ્રયોજન એકમેકથી ભિન્ન છે. નાનાભાઈને સીતાનો ભવ્ય કરુણ

ત્યાગ ગમી ગયો અને મહાભારતની પાત્રાવલિ આટોપ્યા બાદ રામાયણનાં પાત્રો શરૂ કરતાં પ્રથમ સ્થાન સર્વથા સમુચિત રીતે એમણે સીતાદેવીને આપ્યું છે. નવજીવન પ્રકાશન મંદિરની 'રામકથા' સાદી નિરાડંબર લખાવટ વડે બહોળા જનસમૂહને માટે આર્યપ્રજાના હૃદયનાયક ભગવાન રામચંદ્રનું ચરિત્ર વાલ્મીકિ રામાયણ અનુસાર સંક્ષેપમાં રજૂ કરવાનો ઉદ્દેશ રાખે છે. શ્રી. રતિલાલ ત્રિવેદી આલંકારિક અને ભારે શૈલીમાં રામાયણના સ્રષ્ટાની આર્ષદૃષ્ટિની પિછાન કવિદૃષ્ટિએ કરાવવા મથે છે. દરેકનાં ભિન્ન કાર્યપ્રદેશ તથા વિષયમર્યાદા જોતાં રામાયણકથાસાર તો ત્રણેમાં આવે છે, છતાં તેની રજૂઆત દરેકમાં એકમેકથી નિરાળી કેમ છે એ સમજી શકાશે. 'રામકથા'માં તો સીધી સાદી રામાયણકથા સંક્ષેપમાં કહેવાય છે; 'સીતા'માં મુખ્ય લક્ષ્ય સીતાને આલેખવાનું હોઈ રામાયણના જે જે પ્રસંગો જોડે સીતા સંકલિત હોય તે તે પ્રસંગોને સીતાના મુખે જ વર્ણવ્યા છે; અને ત્રીજા પુસ્તકમાં રામાયણના રચયિતા સર્જન પહેલાંનું સંવેદન અનુભવી રહ્યા બાદ બ્રહ્મદેવના આદેશથી રામાયણ રચવા ઉદ્યુક્ત થયા ત્યારે તેમનાં આર્ષનયન સમક્ષ ચિત્રપરંપરા રૂપે ઉભરાવા લાગેલા રામાયણના મહત્ત્વના પ્રસંગો વર્ણવાયા છે.

*

પ્રથમ 'રામકથા' લઈએ. તેના લેખક શ્રી વાલજીભાઈ દેસાઈ રામાયણ, મહાભારત તથા સંસ્કૃત–બૌદ્ધ સાહિત્યના સારા જાણકાર તરીકે 'નવજીવન'ના વાચકોને સુપરિચિત છે. શ્રી. નાનાભાઈએ 'સીતા'ના પ્રવેશકમાં કહ્યું છે તેમ, આજના ધમાલિયા યુગમાં વ્યાસવાલ્મીકિની ઉપાસના કરનાર તો વિરલ જ, પણ ઘણાકને તો એમની કૃતિઓનું સામાન્ય જ્ઞાન પણ ન હોય તો નવાઈ નહિ. પ્રસ્તુત પુસ્તિકાનો હેતુ એવા અનેકો માટે રામકથા ટૂંકમાં રજૂ કરવાનો છે, અને તે કામ તેણે સારી રીતે બજાવ્યું છે. અહીંયાં આની પહેલાંનો આવો એક પ્રયાસ યાદ આવે છે, તે સ્વ. એની બેસંટનાં બનારસ હિન્દુ

સેન્ટ્રલ કૉલેજના વિદ્યાર્થીઓ સમક્ષ અપાયેલાં રામાયણ–મહાભારત પરનાં વ્યાખ્યાનો, જેનો 'શ્રી રામચંદ્ર' અને 'મહાભારત' એ નામે બે પુસ્તકોમાં ગુજરાતીમાં અનુવાદ થઈ ચૂકયો છે. એની જોડે પ્રસ્તુત પુસ્તિકાને સરખામણીમાં ઉતારવાની અત્ર જરૂર કે સમય નથી. શ્રી. દેસાઈ સીધેસીધી રીતે બને તેટલી સરળ, નિરાડંબર અને મિતભાષી શૈલીમાં રામાયણકથા કહી જાય છે. સંક્ષિપ્તતા સાચવવા છતાં રામાયણના ઇતિવૃત્તમાંથી કોઈ પણ મહત્ત્વનો પ્રસંગ ભુલાયો નથી, તેમ અટકવા જેવે ઠેકાણે એ ઘડી થંભી જઈ કલમને સહેજ છૂટ આપતાં સમય કે સ્થળનો લોભ રાખે એવા કંજૂસ પણ શ્રી. વાલજીભાઈ નથી બન્યા. ઉદાહરણ તરીકે, રામે જે સ્વસ્થ અક્ષુબ્ધ નિશ્ચલતાથી રાજ-ત્યાગ વધાવી લીધો તે પ્રસંગ, અને વનવાસ જતી વેળા સીતાને સાથે ન આવવાનું સમજાવતી વખતનો રામ-સીતાનો સુંદર સંવાદ એમને ઘટે તેવા વિસ્તારથી વર્ણવાયા છે. कालाग्निरिव दुर्धर्ष પરશુરામને દશરથ તથા રામ ૩૯–૪૦મે પાને 'તું'કારથી સંબોધે એ અરુચિ ઉપજાવે છે; એ સિવાય કથાનાં પાત્રો પ્રતિ ક્યાંય આદરભાવમાં ઓછપ નથી. કેટલેક સ્થળે નીચે પાદટીપમાં મૂળના તેમ જ અન્ય ખૂબીદાર સંસ્કૃત શ્લોકો મુકાયા છે તે અને પ્રથમ ભાગના પરિશિષ્ટમાં રઘુ તેમજ જનકના વંશનાં વંશવૃક્ષ મુકાયાં છે તે જિજ્ઞાસુઓને રસપ્રદ થઈ પડે એમ છે. વળી 'ગુહકજી, કરો ગંગાજલ પાર' અને 'कहांके पथिक कहां कीनु है गमनवा' જેવાં લોકપ્રિય ભજનો ઉચિત સ્થળે મૂકી વર્ણનાત્મક ગદ્ય-કથનની સંભવિત શુષ્કતા ટાળવાનો પ્રયાસ કર્તાએ કર્યો છે એ પણ પુસ્તકના જમા–પાસે જશે.

'રામકથા'ના ઉધાર–પાસે જશે એની ભાષા. બહોળા જનસમૂહને સુગમ કરવા સારુ ભાષાને અતિસરળ બનાવવા જતાં લોકબોલીના બહુ શિષ્ટ ન ગણાય તેવા પ્રયોગો કરેલા અહીં માલૂમ પડે છે. સંગારતા (શણગારતા), ઠબકો (ઠપકો), નથિ (નથી), બઉણો (બમણો), જેવા શબ્દોનો પ્રયોગ વાચકોને રુચિકર થાય તેમ નથી. સૌરાષ્ટ્રીય

બોલચાલની કથ્ય ભાષાના તો સંખ્યાબંધ શબ્દો અત્ર સામે અથડાય છે. કેટલાક નમૂનાઓ આ રહ્યા : 'સાબદી થઈ,' 'ઇન્દ્ર અહલ્યા હારે હાલ્યો,' 'ગરઢા' (ઘરડા), 'મારવા ધોડચો' (દોડચો), 'ઓહાણ', 'ગુફામાં ઘરી ગયો,' 'મોર જાઓ' (આગળ જાઓ), 'જમણ' (દિવસ), 'વાવડ,' 'સગડ,' 'ઠાલા' (નકામા), વગેરે. 'ઘોડે' (જેમ, પેઠે), 'હારે' (સાથે), તેમજ 'દિઓ,' 'દિએ' નો જથ્થાબંધ પ્રમાણમાં થયેલો ઉપયોગ પણ એવો જ છે. 'વિઘ્ન,' 'બાણ,' અને 'સ્વપ્ન' એ શબ્દોનો ગુજરાતીમાં નરજાતિમાં થયેલો પ્રયોગ એની વિલક્ષણતાથી ધ્યાન ખેંચશે. એ ઓછું હોય તેમ 'જાષ્યે' (જશે), 'આવીષ,' 'સૂષ્યે,' 'બિહીષ્યે,' 'દેશવટ્ટો,' 'ભલ્લે' જેવી વિલક્ષણ જોડણી પણ પુસ્તકમાં ઠેરઠેર નજરે પડે છે. માંડ માંડ લખી વાંચી જાણનારાઓ માટે ખાસ હેતુપૂર્વક આ શૈલી સ્વીકારવામાં આવી ન હોય તો, આપણે કાંઈ ભારેખમ અતિશિષ્ટ શૈલીનું કામ નથી, પણ, કંઈ નહિ તો નવજીવન-પ્રકાશન મંદિરનાં અન્ય પુસ્તકોની જોડણી તેમ જ ભાષાશૈલીથી આટલા બધા જુદા પડવાનું લેખકને કશું વાજબી કારણ ન હતું. વળી, ભાષા આવી એકધારી સરળ અને લોકબોલીની હોત તો વાંધો ન હતો; પણ અહીં તો 'મહાર્હશયનોચિત,' 'ભૈરવઘોષવતી,' 'દિવંગત,' 'પાંડુર,' 'સ્થંડિલશાયી,' 'સીતાવૃતાન્તકોવિદ,' 'તોયરાશિ,' 'મૂલફલાશી,' 'રમ્યપુષ્પિતકાનના,' જેવા ભારે અને સમાસપ્રચુર સંસ્કૃત શબ્દો, તેમ જ 'નદીથી અદૂરે' જેવી સંસ્કૃત રચના આવીને આ ગામઠી સરળતા-ની પડખોપડખ બેસી લખાવટને વિલક્ષણ સ્વાદ આપે છે. 'રામકથા'ના લેખન–પ્રકાશનના હેતુને જ આવી ભાષા તો નડે.

*

'સીતા' રામાયણનાં પાત્રોની યોજનામાં નિર્ધારેલાં છ પુસ્તકો માંનો પહેલો મણકો છે. 'મહાભારતનાં પાત્રો' ને મળેલા સારા આદરથી પ્રેરાઈ એના લેખકે આ યોજના હાથ ધરી જણાય છે. સીતા, તેના પ્રવેશકમાં બતાવવામાં આવ્યું છે તેમ, રામાયણમાં સૌથી કરુણ પાત્ર

છે—એટલું બધું કરુણ કે કવિવર ભવભૂતિએ તેને કરુણરસની શરીરિણી મૂર્તિ કહી, જાણે વિરહવ્યથાએ સ્થૂળ ખોળિયું ધારણ કરી તમસાને તીરે પગ માંડયો હોય એવી વર્ણવી છે, તેનાથી વધુ યોગ્ય રીતે તેને વર્ણવી શકાય તેમ નથી. સીતાની ભવ્ય-કરુણ જીવનકથાથી અંજાઈ વાલ્મીકિ, કાલિદાસ, ભવભૂતિ, દિઙ્નાગ, તુલસીદાસ, પ્રભૃતિ અનેકે સીતાના આલેખન પરત્વે પોતપોતાની કલમ છૂટી મૂકી દીધી છે. શ્રી. નાનાભાઈએ રામાયણનાં પાત્રોમાંથી પ્રથમ અર્ઘ્ય સીતાને આપવો પસંદ કર્યો તેમાં આથી ઘણું ઔચિત્ય રહેલું દેખાશે.

રામાયણ–મહાભારતનાં પાત્રોના આલેખનની નાનાભાઈની શૈલી આકર્ષક છે. મૂળ વસ્તુ એ આદિકાવ્યોનું જ, પણ તેને યોગ્ય ઉઠાવમાં મૂકવાની યોજના, સંવાદો, તેમજ કોઈવાર પાત્રગત ભાવના નાનાભાઈની હોય છે. 'સીતા'ની વસ્તુયોજના ધ્યાન ખેંચે તેવી છે. ૮૩ પાનાંના આ પુસ્તકનાં પોણોસો પાનાં સીતા અને વાલ્મીકિના તપોવનની એક વૃદ્ધ તાપસી વચ્ચેનો સંવાદ રોકે છે. યોજના આવી છેઃ આત્મનિર્વિશેષ રામભદ્રને તથા જગતને છેલ્લા જુહાર કરીને સીતા ધરતીમૈયાના વત્સલ ખોળામાં સમાઈ જાય છે તે દિવસના પ્રભાત પહેલાંની મધરાતે એક વૃદ્ધ તાપસી આશ્રમમાં સીતાની પથારી ખાલી જોતાં એકદમ હાંફળી-ફાંફળી તેની શોધમાં નીકળતાં તમસાને તીરે સીતાને ખોળી કાઢે છે. એ સમયે જાણે પોતાના મોતના આવતા ઓળા ભાળી ગઈ હોય તેમ, પેલા હંસ પક્ષીની માફક મૃત્યુગીત (Swan-song) સીતાના કંઠમાં આવે છે. પોતાના જીવનની કડવીમીઠી અનેક ઘટનાઓ તેની નજર સમક્ષ ઉભરાવા લાગે છે અને તાપસી પણ કશુંક બોલીને અને પૂછીને સંવાદને લંબાવાની તક આપે છે. આમ સંવાદ દ્વારા સીતાનું ઇતિવૃત્ત, બીજી રીતે કહીએ તો રામાયણકથાસાર (કારણ, રામાયણના કયા પ્રસંગ જોડે સીધી કે આડકતરી રીતે સીતા સંકલિત નથી ?) અરુણોદય સુધી ચાલે છે. સવાર પડતાં સીતાને અયોધ્યા જવાનું વાલ્મીકિ તરફથી તેડું આવે છે. ત્યાં ગયેય એ સુખી બનતી નથી. ફરી એક વાર અને છેલ્લી

વાર પોતાના પાવિત્ર્યની સાબિતી આપી તથા मे माधवी देवी विवरं दातुमर्हति એ પ્રાર્થના બાદ દુઃખિયારા રામને કકળતા ને શોકાતિવેગ-સ્તબ્ધ મૂકી તે ભૂપ્રવેશ કરે છે. સંવાદ ૭૫ પાનાં રોકે છે અને પછીની ઘટનાને બાકીનાં આઠ પાનાંમાં આટોપી લેવામાં આવી છે. વાલ્મીકિના જ આશ્રમમાં રહેનારી અને સીતાની અન્તેવાસિની જેવી એ વૃદ્ધ તાપસી પૂર્વવૃત્તાન્તથી લેશ પણ વાકેફ ન હોય, એ બિના અજુગતી ન લાગે તો, આ યોજના બીજી રીતે આકર્ષક છે.

સીતાના પાત્રની રજૂઆત આ પુસ્તકનું ધ્યેય છે. સીતાના પાત્રમાં કશું વ્યક્તિત્વ નથી* એવા આક્ષેપનો ગાંધીજીના યુગને ઘટે એવો સુંદર બચાવ નાનાભાઈએ પ્રવેશકમાં રજૂ કર્યો છે, તેને જ અનુરૂપ સીતાનું આખું આલેખન અત્ર થયું છે. આર્ય સ્ત્રીત્વનો પુનિત આદર્શ રજૂ કરતી એ ભવ્ય કારુણ્યમૂર્તિ સીતા નખશિખ ઋજુતા, પરમ મંગલ અવિકારી પ્રેમ અને આભ જેવી ઉદારતાથી ભરપૂર છે. માતાજીના રામ પરના આક્ષેપનો જે ભવ્ય બચાવ પ્રસ્તુત પુસ્તકના પૃષ્ઠ ૬૨, ૬૮,

---

* તદ્દન નિષ્કલંક અને અપાપવિદ્ધ—એવું અપાપવિદ્ધ કે અગ્નિદેવ ખુદ જેનો સ્પર્શ કરી પોતાને વધુ પાવન થયેલ માને—ચારિત્ર્ય હોવા છતાં રામ માત્ર લોકાપવાદ-ભયથી જ અને તેય પાછા સગર્ભાવસ્થામાં પોતાને તજી દે, છતાં સીતાના મનમાં રામ પ્રત્યે લેશ પણ રોષ ન જન્મે, રોષ જન્મે તોયે

भूयो भूयो मे जननान्तरेऽपि त्वमेव भर्ता न च विप्रयोगः

એમ એને અંતે તો કહેવડાવે, અને કોઈ વાસન્તી કે અહીં છે તેવી કોઈ તાપસી રોષે ભરાઇ રામચંદ્રને નિંદે તો "માફ કરો, મારા આર્યપુત્રને માટે એવું ના બોલો" કહી એને વારે, એવી આત્મવિસર્જનશીલ સર્વંસહા સીતા ઉગ્ર વ્યક્તિત્વવાદીઓને મોળી અને વ્યક્તિત્વશૂન્ય લાગે તેમાં નવાઈ શી? આથી જ દ્વિજેન્દ્રલાલ રોય પોતાના 'કાલિદાસ ઓ ભવભૂતિ' નામક પુસ્તકમાં 'ઉત્તરરામચરિત'ની સીતા પ્રતિ સહેજ અણગમો બતાવી, તેને પડછે વાલ્મીકિની સીતાનાં લંકામાં અગ્નિપરીક્ષા વેળાનાં ઘવાયેલી નિર્દોષતાનાં પુણ્યપ્રકોપશીલ વચનો ટાંકી બતાવે છે અને તેને વધુ તેજસ્વી અને વ્યક્તિત્વ-શાળી કહી પ્રશંસે છે.

૬૯ તથા ૭૦ પર સીતા કરે છે તે વાચકોને અસર કરી જાય તેવો છે. પણ એથીય વધુ તો ઊપસી આવે છે સીતાના જીવનની કરુણતા. ફિરસ્તાઓની આંખમાંથી ઝરતાં આંસુઓની ઘડેલી હોય એવી એ **'करुणस्य मूर्तिरथवा शरीरिणी'** કે આંસુની મૂર્તિ લાગે છે. પૃ. ૨૩ મે લેખક સીતાના જીવનને એક મોટી અકસ્માતોની પરંપરા તરીકે નિરૂપે છે ત્યાં, અને પૃ. ૫૮ પરનાં સીતાનાં વાક્યો—

'માતાજી ! તમે કાં ભૂલો ? રામ અને સીતા એકઠાં રહે એ કાળને કયે દિવસે ગમ્યું છે ? અમે તો પેલાં ચક્રવાક અને ચક્રવાકીની માફક જળાશયને સામસામે કિનારે બેઠાં બેઠાં આખી રાત કલ્પાંત કરીએ એ જ લખાવી લાવ્યાં છીએ.'

—માં સીતાના સમગ્ર કરુણ જીવનનો નિષ્કર્ષ આવી જાય છે.

સીતાનું આ ચિત્રણ દિલ જીતી જાય છે બે રીતે; તેની સરળ છતાં સુંદર લખાવટને લીધે, તેમજ તેના હૃદયસ્પર્શીપણાને લીધે. નાનાભાઈનું ગદ્ય સરળ છે, છતાં 'શ્રી રામકથા'ની અતિસરળતાને લીધે ગ્રામ્યતાને નોતરતી ભાષાશૈલીથી જેમ એક બાજુ જુદું છે, તેમ બીજી બાજુ હવે પછી જોઈશું તે 'વાલ્મીકિનું આર્ષદર્શન'ના ગીચ વાગ્વિલાસથીય નિરાળું છે. શિષ્ટ, મુદ્દાસર, સરળ, હૈયાના સૂતા ભાવોને બેઠા કરે તેવું ઊર્મિપ્રાણિત ગદ્ય એ છે. એનું પ્રદર્શન અવતરણોથી કરવું અત્ર અશક્ય હોઈ, વાંચનારે પૃ. ૨૩. ૨૬, ૨૭, ૩૭, ૪૩, ૫૧, ૬૧-૬૨, ૬૮–૭૦ જોઈ લેવાં. તેનું હૃદયસ્પર્શિત્વ નાનાભાઈની લખાવટને લીધે આવ્યું છે. 'શ્રીરામકથા'માં લેખક તટસ્થભાવે કંઇક અનાસક્તિપૂર્વક કથા કહી જાય છે, 'આર્ષદર્શન'માં લાગણી કરતાં વિચાર અને તેનાય કરતાં તેના નિરૂપણ અને મંડન પર ખાસ લક્ષ છે, જ્યારે 'સીતા'માં વાચકના હૈયામાં સોંસરી ઊતરી જાય એવી લાગણીનું બળ છે.

પુસ્તકનો નાનકડો પ્રવેશક તેનું મહત્ત્વ વધારે છે. આપણા 'સનાતન કવિઓ'ની ઉપાસના કરવાનો 'આજના ધમાલિયા યુગમાં'

અવકાશ જેમને લક્ષ્ય નથી તેવાઓને એ મહાકાવ્યોનું રહસ્યદર્શન કરાવવાનો હેતુ શ્રી. નાનાભાઈએ લક્ષમાં રાખ્યો છે. ઉપરાંત એક બીજી વાત તેમણે સ્પષ્ટ કરી છે કે રામાયણ-મહાભારતનાં પાત્રો તરફ લોકહૃદયમાં જે આદરભાવ પરંપરાથી સ્થાપિત છે તેને પદભ્રષ્ટ કરવાનું પોતે ઇષ્ટ માનતા નથી. એટલું જ નહિ, એ આદરભાવમાં પોતા પૂરતી ન્યૂનતા આવવા ન દેવા માટે ખાસ કાળજી તેમણે રાખી છે. તેમના 'મહાભારતનાં પાત્રો' પર થોડા સમય પૂર્વે થયેલી ટીકાઓ અને આક્ષેપોમાંથી એક—કે એ પૂજ્ય પાત્રો પ્રતિ પૂરો આદરભાવ જળવાતો નથી—નો તો નાનાભાઈએ અહીં જવાબ આપ્યો. પણ બીજા એકબે આક્ષેપનો માત્ર નામનિર્દેશ કરી તેઓ અટકી ગયા છે, જેમાંનો એક છે 'જૂના શીશામાં નવી સુરા' ભરવાનો. તેમના 'પાંચાલી' જેવા પુસ્તકમાં આ ખાસ દેખાશે. આવો પ્રયાસ ગોવર્ધનરામે પણ મહાભારતનાં પાત્રો દ્વારા રૂપકશૈલીએ નવી ભાવનાઓ સમજાવવા કર્યો છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ચોથા ભાગના ૧૧મા પ્રકરણમાં તેમણે પોતાની રૂપકશૈલીનો જે બચાવ એ મહાકાય નવલમાંના એક પાત્ર દ્વારા કર્યો છે તેને નાનાભાઈના બચાવરૂપે પણ આગળ કરી શકાય. એ બચાવ કંઈક આવો છેઃ સરસ્વતીનો પ્રસાદ પામેલા સાહિત્યસ્વામીઓની કૃતિઓ દિક્કાલની મર્યાદાથી પર હોઈ સનાતન હોય છે, અને એને લીધે જમાને જમાને તેમાંથી મનુષ્યો પોતપોતાની ગ્રહણ—સમજ—શક્તિ પ્રમાણે પોતાને ઇષ્ટ અર્થ કરી શકે, ખરી રમણીયતામાં ક્ષણે ક્ષણે અભિનવ સૌંદર્ય દેખાયા કરે તે રીતે. રામાયણ-મહાભારત જેવાં રજપૂતોને અને શિવાજીને તેમની રીતે તેમનાં કાર્યમાં પ્રેરણાદાયી નીવડ્યાં, તેવાં જ પ્રેરણાદાયી તેમને આ યુગમાં રાખવાં હોય તો તેમાંનાં પાત્રોને, તેમાંની પ્રસંગઘટનાઓને, અને તેમાંથી મળતા પ્રધાન સંદેશને વર્તમાન જીવનમાં આપણને તે જે રીતે કામ લાગે તેમ હોય તે રીતે જોવાં, સમજવાં ને ઘટાવવાં જોઇએ ને? રામાયણ-મહાભારતની સનાતનતાનો દાવો ત્યારે જ ખરો કહેવાય, જ્યારે દરેક જમાનો અને દરેક પેઢી

પોતાની મજલ માટે તેમાંથી ભાથું મેળવી રહે. ગાંધીજીએ ગીતાના 'યજ્ઞ'માં રેંટિયો અને દરિદ્રનારાયણની સેવા નથી ઘટાવ્યાં?

*

'વાલ્મીકિનું આર્ષદર્શન' આ બંનેથી વિષય, કદ, ભાષા અને નિરૂપણમાં જુદું છે. વાલ્મીકિના હૈયાના પાતાળમાં રામાયણ રચાયા અગાઉ જે મંથન અને સંવેદન થયું હશે—હરેક સર્જન કોઈ ઘેરા કે આછા સંવેદનનું પરિણામ હોય, અવશ્ય—તેનો કલ્પનારંગ્યો ખ્યાલ ક્રમબદ્ધ રીતે તેમાં આપવામાં આવ્યો છે. આથી રામાયણનું કોઈ પાત્ર કે પ્રસંગ કે આખી કથા નહિ, પણ તેના સ્રષ્ટા જ પુસ્તકમાં મધ્યવર્તી વ્યક્તિ તરીકે રહે છે. પુસ્તકનું ઉદ્દિષ્ટ પ્રસ્તાવનામાં કર્તા આમ સમજાવે છે:

"......કવિમાનસમાં ઘુઘવતી વિરાટ ભાવના એ જ પરમ સત્ય છે, એ જ કવિતાનો આત્મા છે, ભાવનારૂપી સત્યનો મહાકવિ દ્રષ્ટા અને સ્રષ્ટા છે............મહાકવિ વાલ્મીકિની ભાવનાનો આત્મા સત્ય છે; એનું શરીર સૌંદર્ય છે. સત્ય અને સૌંદર્યનો સંબંધ રામ અને સીતાના સંબંધમાં પ્રતીત થાય છે. રામચંદ્ર સ્થિર અચલ અને સનાતન સત્યનું અવની પર અવતરેલું મૂર્તિમન્ત સ્વરૂપ છે. સીતા નિર્મલતા મધુરતા અને માંગલ્યરૂપે વિલસતી મૂર્તિમતી સુન્દરતા છે."

જેને આ પરમ સત્ય સહજોપલબ્ધ થયું તે આદિકવિ વાલ્મીકિને પોતાના મહાસર્જનની પુરોગામી પ્રસવવેદના ઓછી નથી ભોગવવી પડી, એમ કર્તા બતાવવા માગે છે. 'પરિણતપ્રજ્ઞ' બનતાં પહેલાં એને કરવી પડેલી સાધના અલ્પ નથી. વર્ષોથી હૃદયે ભરી રાખેલા અભિલાષ એક બાજુથી સિદ્ધ થવા માટે તેમના હૈયાનાં દ્વાર ખખડાવી રહ્યા છે. બીજી બાજુ, પુસ્તકને ૨૧મે પાને વાલ્મીકિ નારદને કહે છે તેમ, 'વાસ્તવિક જગત એટલું કદરૂપું બન્યું છે' કે તેનાથી કવિહૃદય ગૂંગળામણ અનુભવે છે. મંથનનો આ તાપ તે અનુભવી રહ્યા જ હોય છે એવામાં વાલ્મીકિને સૌંદર્યદેવીનું, વર્ષોની ઘોર તપસ્યાને અન્તે કોઈ સાધકને થાય તેવું,

દર્શન સાંપડે છે. દેવીનો વર પામી, પ્રકૃતિના ચિરંજીવ સૌંદર્યનું જ્ઞાન વાલ્મીકિએ મેળવ્યા પછી, વીણાપાણિ નારદ તેમનો આશ્રમ પાવન કરે છે અને તેમની સમક્ષ રામસંકીર્તન કરે છે. વાલ્મીકિને 'માનવતા' મૂર્તરૂપે રામચંદ્રમાં સિદ્ધ થયેલી લાગે છે. થોડા દિન વીત્યે ક્રૌંચવધનો પેલો કરુણ બનાવ બને છે, જ્યારે વાલ્મીકિની શોકધારા પેલા અમર અનુષ્ટુપમાં રેલે છે:

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः ।
यत्क्रौंचमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥*

આદ્ય ઋષિઓની વાણીને અર્થ અનુસરે છે એ ભવભૂતિવાક્યને સાચું પાડતો હોય તેમ ઋષિના મુખદ્વારથી અચાનક સરી પડેલ એ અનુકમ્પાજન્ય ઉદ્દ્ગાર શ્લોકરૂપે પરિણમ્યો અને એમાં જ પાછળથી રામાયણની રચના થઈ. શબ્દબ્રહ્મનો આમ સાક્ષાત્કાર થયા બાદ પિતામહના આદેશથી રામાયણસંહિતા કવિએ રચવી શરૂ કરી. પછી તો 'આર્યતાની વિશાળ ભાવના સજીવન કરવા,' 'વર્તમાન જગતને કલ્યાણ અને શાંતિના માર્ગે દોરે એવી માનવતાની મહામૂર્તિ'ની રામચંદ્રના ચરિત્ર દ્વારા તેમણે સમસ્ત વિશ્વને ભેટ ધરી.

રામાયણના સર્જનનો કર્તાએ રજૂ કરેલો આ ઇતિહાસ એક રીતે કાવ્યસર્જનનો પાયાનો સિદ્ધાંત રજૂ કરે છે.વર્ષોની અવિશ્રાન્ત વિચારણા અને મંથનસંવેદનને પરિણામે કોઈ પુણ્યભાવનાનો અંતરમાં સંચય થાય, હૃદય એવું સ્ફટિકનિર્મળ થાય કે વાલ્મીકિની પેઠે મૂંગાં પંખીનીય વેદના સમભાવપૂર્વક પ્રીછી અને અનુભવી શકાય, દૃષ્ટિ એવી સ્વચ્છ અને સૂક્ષ્મદર્શી બને કે ચોપાસ પથરાયેલી અફાટ પ્રકૃતિની રગેરગમાં વિલસી રહેલું સૌંદર્ય પી શકાય, નરી સરલતામાંય સુંદરતા ઓળખી

* આનો કર્તાએ કરેલ અર્થ 'હે નિષાદ ! તું ચિરકાલ નહિં જીવે...' બરાબર નથી. 'તું વર્ષો સુધી પ્રતિષ્ઠાને નહિ પામે, તને સુખ નહિ વળે, તને શાંતિ નહિ મળે,' એવો કંઈક તેનો અનુવાદ થવો જોઇતો હતો.

શકાય ત્યારે, આવી સાધના સિદ્ધ થાય ત્યારે જ, અને વસ્તુમાં વિશ્વ કે જીવનમાં બનતી કોઈ ઘટનાથી હૃદય ક્ષુબ્ધ બની તીવ્ર સંવેદન અનુભવે ત્યારે, ઉચ્ચ સાહિત્યકૃતિ કે કાવ્ય જન્મે. સુભગ મંગલ વાણીમાં એને સાકાર કરવાનું તો પછી વાલ્મીકિની માફક આપોઆપ બની આવે. ભાષા વિચારની અને ઉત્કટ હૃદયાવેગની દાસી છે.

રામાયણના પ્રસંગો એક પછી એક ચલચિત્રની માફક આદિ-કવિનાં આર્ષ મનોનયન સમક્ષ ત્વરાથી ઊભરાતાં જાય છે, એ રીતે રામાયણકથાને શ્રી. ત્રિવેદીએ સ્પર્શ કર્યો છે. એમ કરવામાં રામાયણીય વસ્તુપ્રવાહ પર સીધી સફર કર્તા નથી કરતા, પરંતુ જ્યાં જ્યાં રામાયણના સ્રષ્ટાનું ગૌરવ, ખૂબી કે આર્ષ પ્રતિભા તેમને દેખાઈ છે તેવા પ્રસંગોને જ તે વિગતે વર્ણવે છે. પણ એના કરતાં વધારે નોંધવાલાયક, એ પ્રસંગોમાંથી કર્તા જે રહસ્ય ખોળી કાઢે છે અને આદિકવિની અખંડ-જ્યોત પ્રતિભાનાં ફળ તરીકે વાચકો સમક્ષ રજૂ કરે છે, તે છે. વિશ્વામિત્ર અને વસિષ્ઠના ઝઘડાને પરિણામે વિશ્વામિત્રની બ્રહ્મર્ષિપદપ્રાપ્તિમાંથી 'પ્રાચીન અને નવીન, સ્થિરતા અને સંચલન, સંયમ અને સ્વાતંત્ર્ય, આદિ મહાન બલોના સનાતન સંગ્રામનો' એ વિરોધી બળોની સમતુલા દ્વારા પથ્ય ઉકેલ ઘટાવવામાં આવ્યો છે. રાવણના જીવનને 'એક ભીષણ અને ભયંકર વિસંવાદ' તરીકે વર્ણવતો સુંદર ફકરો (પૃ. ૧૦૯–૧૧૦) ધ્યાન ખેંચે તેવો છે. રામ અને વાનરોના સબંધમાં કર્તા, અનાર્યોને અને જેવી હતી તેવી તેમની સંસ્કૃતિને 'શુદ્ધ ન્યાય આપવા'ની વાલ્મીકિની શુભ નિષ્ઠા જુએ છે. આ સાથે કેટલીક વાર રૂપકશૈલીથી બધું સમજાવવાની પદ્ધતિનો વિનિયોગ પણ કરવામાં આવ્યો છે. ઉદાહરણ તરીકે, રામ અને સીતાને અનુક્રમે સત્ય અને પરમમંગલ સૌંદર્યની ભાવનાનાં કવિનિયોજીત પ્રતીકો તરીકે પ્રસ્તાવનામાં સમજાવવામાં આવ્યાં છે. તેવી જ રીતે રાવણને 'પ્રચંડકાય વિકરાલ પ્રકૃતિ,' જટાયુને 'વનસ્પતિનો અંતરાત્મા,' અને મારીચને 'મનોહર સ્વરૂપ ધરી ઠગનારી માયા' તરીકે ઓળખાવી કર્તાએ પોતે તે તે પાત્રોમાં કઈ

ભાવના મૂર્ત થતી જણાય છે તે દર્શાવ્યું છે. આમાંનાં કેટલાંક વિધાનો બહુ પ્રતીતિજનક ન પણ લાગે, કર્તા એમનું પર્યાપ્ત બુદ્ધિગમ્ય અર્થ-ઘટન કરી શક્યા નથી એમ પણ જણાશે, છતાં રામાયણનાં ઊંડાં પ્રશાન્ત જળમાં ડૂબકી મારી તેમાંથી પોતાની શક્તિ પ્રમાણે હાથ લાગ્યાં તે રત્ન લઈ સપાટી પર આવનાર મરજીવાનો ધર્મ એમણે ખંતપૂર્વક બજાવ્યો છે, એટલું સ્વીકારવું પડશે. એ રીતે જોતાં, પશ્ચિમમાં બાઇબલના શાસ્ત્રાર્થ અને રહસ્યસ્ફોટન પર સ્વતંત્ર રીતે સ્વીડનબોર્ગ અને ટૉલ્સ્ટૉય જેવા અનેક વિચારકોએ લખ્યું છે તે જ પ્રકારે રામાયણના રહસ્યદર્શન અર્થે રસદૃષ્ટિપૂર્વક કરાયેલો આ પ્રયાસ જરૂર આવકારવા લાયક છે.

રામાયણના કર્તાનું દર્શન આમ સુસંકલિત રીતે ઉપસાવવાનો પ્રામાણિક પ્રયત્ન કરવામાં શ્રી. ત્રિવેદીએ શ્રુતિ–સ્મૃતિઓ માંહેનાં રસ્તે જનારનેય ચોખ્ખાં પરસ્પરવિરોધી લાગતાં હોય એવાં વાક્યોમાંથી એકવાક્યતા ઉપજાવી કાઢવાની માથાકૂટ કરનાર પંડિતોની મનોદશા સેવી નથી. એટલે રામના દરેક પગલાનો બચાવ કરવાની અને રામાયણમાં વર્ણવાયેલી સંસ્કૃતિ સર્વોચ્ચ જ હતી એવું બતાવવાની કેટલાક ધર્માભિમાની શાસ્ત્રીઓ કે પંડિતોની વૃત્તિથી તે વેગળા રહ્યા છે. એક જ પ્રસંગ જોઈએ. શમ્બૂકના વધ વિષે શ્રી. રતિલાલ ત્રિવેદી લખે છે : 'રામરાજ્યમાં સીતા અને શમ્બૂક, ઉભય પ્રજાપ્રિય ન થયાં. સ્ત્રી અને શૂદ્રના સામાજિક પ્રશ્નોનું નિરાકરણ અયોધ્યાની જનતાએ, એકના નિર્વાસનથી અને અન્યના સંહારથી કર્યું ! ન્યાયની ભાવનાના ઉદય અર્થે માનવહૃદયના પરિવર્તનની રાહ જોવાતી હતી. ' એકંદર જોતાં, ભવભૂતિકથ્યા 'શબ્દબ્રહ્મવિદ્ પરિણતપ્રજ્ઞ' વાલ્મીકિની વાણીમાંથી ઊઠતી મંગલ સુરાવટ પારખી તેનું રહસ્ય જોઈ શકવાની થોડીઘણી આર્ષદૃષ્ટિ નહિ તો સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિ કર્તાને વરી છે. કવિવર ટાગોરનાં 'પ્રાચીન સાહિત્ય'નાં તત્ત્વાન્વેષી રસદર્શનમાં રામાયણનું જે મૌલિક રહસ્યદર્શન કરાવવામાં આવ્યું છે તેની જોડે હરીફાઈમાં ઊતરવાની

હિંમત કરતો શ્રી. ત્રિવેદીનો પ્રયાસ પ્રશંસાપાત્ર છે.

પ્રથમ દર્શને આ પુસ્તક "વાલ્મીકિનો જય" નામના બંગાળી* પુસ્તકનું સ્મરણ કરાવે છે. આશરે સદી પર પંડિત હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ લખેલું એ પુસ્તક બંગાળમાં ખૂબ પ્રશંસા પામ્યું છે અને કેટલાકે તેને ગદ્ય-કાવ્ય તરીકે ઓળખાવ્યું છે. પણ વાંચનારને નામના અર્ધસામ્ય સિવાય બંને પુસ્તકો તેમાંની પ્રતિપાદ્ય ભાવના અને તેના પ્રતિપાદનની બાબતમાં એકમેકથી ભિન્ન દેખાશે. 'જય' વધુ પડતું, અથવા કહો કે આખુંય, કલ્પનાપ્રધાન છે; જ્યારે 'આર્ષદર્શન'માં રામાયણની વીગતોને ચીવટથી વળગી રહી તેને આધારે તેમાંથી વાલ્મીકિની આર્ષ-પ્રતિભાનાં દર્શન કરાવવાનો હેતુ પ્રધાનપણે પ્રવર્તે છે. 'જય' માં વાલ્મીકિ કરતાં વિશ્વામિત્ર જ નાયક હોય તેમ તેની હકીકત ઘણાંબધાં પાનાં રોકે છે, અને વાલ્મીકિ, તેમને જે રીતે ચિતરવામાં આવ્યા છે એ જોતાં, રોમન ગ્લેડિયેટરોની ઘાતકી પ્રથા બંધ કરાવવા દેહનું બલિદાન આપનાર પેલા ખ્રિસ્તી સાધુ જેવા લાગે છે. 'જય'ના લેખક વધુ પડતા માર્દવવાળા લેખક છે, 'આર્ષદર્શન'કાર સભાન ગદ્યકાર છે.

છતાં આ બે કૃતિઓ વચ્ચે સામ્ય તદ્દન નથી એમ તો નહિ કહેવાય. 'આર્ષદર્શન'માં દશ પાનાં રોકતું પ્રકરણ 'બ્રહ્મ અને ક્ષત્ર' એ 'જય'માં વિશ્વામિત્રની સમગ્ર હકીકત પર જે વધુ પડતો ભાર મુકાયો છે તેની પ્રેરણાને આભારી હોય એમ માનવાનું મન જરૂર થાય. વળી ક્રૌંચવધ પછી વાલ્મીકિનો શોક શ્લોકત્વને પામ્યો ત્યારબાદ તરત જ પાસેના જલપ્રવાહની મધ્યમાંથી એક દેવી નીકળી આવી તેને પોતાનું દર્શન ને વીણા આપી જાય છે એ 'જય'માંના પ્રસંગને હિમાલય પરના સરોવરની સપાટી પરથી એક હંસવાહિની દેવી વાલ્મીકિને દર્શન દે છે એ 'આર્ષદર્શન'માંના પ્રસંગ જોડે, કહો ન કહો, થોડુંક સામ્ય છે જ—જો કે બંગાળી પુસ્તકમાં એ દેવી સરસ્વતીદેવી છે, જ્યારે

* એવો અનુવાદ મરાઠી તેમ ગુજરાતીમાં થયો છે. ગુજરાતી અનુવાદ હાલ અપ્રાપ્ય છે.

ગુજરાતી પુસ્તકમાં એને સૌંદર્યદેવી કહી છે. શ્રી ત્રિવેદી 'વાલ્મીકિનો જય'થી સાવ અપરિચિત નહિ હોય એવું અનુમાન કરવા તો આટલી જ હકીકત પ્રેરે છે. એ સિવાય ઊપર જોયું તેમ, બંને પુસ્તકો એક બાજુથી ભિન્ન છે, ખાસ કરીને તેમાંની ભાવનાના સંબંધમાં. બંગાળી પુસ્તકમાં અસમાનતાના ભેદો ટાળી તેને સ્થાને વિશ્વબંધુત્વની પ્રેમળ ઉદાર ભાવના સ્થાપવાનો એકમાત્ર આદર્શ સમગ્ર પુસ્તકમાં કેન્દ્રવર્તી છે. તેને યોગ્ય રીતે ઉપસાવવા માટે વસિષ્ઠ–વિશ્વામિત્રની સ્પર્ધાનો ઉપયોગ થયો છે તથા વાલ્મીકિના સત્યાગ્રહની કથા કલ્પનાથી ઉપજાવી કાઢવામાં આવી છે. ગુજરાતી પુસ્તકમાં રામાયણનું રહસ્યદર્શન કરવાનો, તેના કર્તાના વિરાટ માનસની સાચી પિછાન કરવાનો, એક શુભનિષ્ઠ પ્રયાસ મૂર્ત થયો છે.

વિષયને અનુરૂપ ગૌરવવંતી શિષ્ટ પ્રસાદગુણયુક્ત ભાષાશૈલી આ પુસ્તકની એક નોંધવી જેવી વિશિષ્ટતા ગણાય. શબ્દરણકારે ગુંજતા વાક્યવિન્યાસ તથા વૈભવી ભાષામાં ગૂંથાયેલી કંડિકાઓ શૈલીઉપાસક વાચકોને રીઝવે તેવી એકબે નહિ પણ મોટી સંખ્યામાં તેમાં દેખાય છે. કેટલેક સ્થળે કર્તાની કલ્પના પ્રજ્વલિત થઈ તેમના ગદ્યને સમુચિત ભાષાલંકારનાં વાઘા પહેરાવી તેને કવિતાકલ્પ કરી મૂકે છે. 'નવસૃષ્ટિનું નિર્માણ' એ પ્રકરણ તેમજ પૃષ્ઠ ૧૧૯–૨૦ તેનાં ઉદાહરણ છે. વાક્યમાંથી ઝરતું વર્ણસંગીત, તેનો લય, આરોહ, વગેરે જેવાં લક્ષણોને લીધે ક્યારેક કર્ણપ્રિય બની રહે છે અને અર્થ સાથે નાદ–માધુર્યનો યોગ સાધે છે.

પણ આવી શૈલી અકૃત્રિમ કે અનાયાસસિદ્ધ લાગતી નથી. ઘરેણાં ગાંઠાંના ઠઠેરાથી શણગારાયેલી, વધુ પડતા મેદને લીધે હળુહળુ છતાં ધરણીને જાણે કંપાવતી ચાલતી, ગયા જમાનાની સ્ત્રીના દર્શનથી પડતી છાપ જેવી એની છાપ મન પર પડે છે. એમાં થયેલા સંસ્કૃતપ્રાચુર્યનો મનઃસુખરામને સંભારી આપે તેવો કદાચ કોઈને લાગે તેટલો અતિ-યોગ એનું એક કારણ છે. 'દેદીપ્યમાન વ્યોમપટમાં વિરાજતા આકાશના જ્યોતિર્ગણો પહાડ પરનાં પ્રચંડ વૃક્ષોને પીઢપ્રજ્ઞાસંપન્ન અનુભવ-

વૃદ્ધ જરઠો જાણી કુતૂહલથી એકીટશે જોઈ રહ્યા હતા:' સામાન્ય વાચકો આવાં વાક્યોથી ભડકી ઊઠે. શબ્દાનુપ્રાસ અને શબ્દરણકારનો કર્તાનો શોખ પણ અછતો રહેતો નથી. હમણાં જ ટાંક્યું તે વાક્ય તેમ જ "ભૂતકાલની ઘોર ગંભીર ગહન ગુહામાંથી" કે "સુધાસ્યન્દિ સોમ સમાન સૌમ્યસુંદર" જેવા અનેક શબ્દપ્રયોગો ચાડી ખાશે કે ગોતીગોતીને શબ્દો ચૂંટી, નાદગુંજન ઉપજાવી, શૈલીની ઝમક વધારવા પર શ્રી ત્રિવેદીનું ખાસ લક્ષ રહ્યું છે. આને અંગે શબ્દાળતાનો દોષ પણ પુસ્તકમાં ઠીક પ્રમાણમાં આવી ગયો છે. સામાન્ય વાચકને અર્થગ્રહણ કરવા અગાઉ કર્તાની ભાષાની ચોકી વટાવવી પડે અને તેમ કરવામાં પોતાની અધઝાઝેરી શક્તિ ખરચવી પડે એવી પરિસ્થિતિ આથી ઊપજે છે. આવી સંસ્કૃતમય શૈલી હવે કાલગ્રસ્ત થઈ ગણાવી જોઈએ. કવિવર ટાગોરે 'ચિત્રાંગદા' જેવી પોતાની શરૂઆતની કૃતિઓમાં આવી શૈલી વાપરેલી, પરંતુ પાછળથી તેમણે તેમ જ અન્ય બંગાળી લેખકોએ લોક ભાષાને આદર આપ્યો છે. આપણે ત્યાં ગાંધીયુગ બેઠા પછી પોતાનો સમસ્ત શબ્દભંડોળ ઠાલવી દેવાનું પ્રદર્શનિયું માનસ અદૃશ્ય થઈ સરળ અને મિતભાષી ગદ્યશૈલી પ્રતિષ્ઠા પામતી ગઈ છે. આથી કર્તાની શૈલી પ્રસ્તુત પુસ્તકમાં દેખાય છે તેવું સ્વરૂપ કાયમ માટે પકડી લે—તેમના 'પ્રવાસનાં સંસ્મરણો'માં પણ આ વલણ હતું—તો શબ્દના ઘટાટોપમાં અર્થને દાબી દેતી આડંબરપ્રિય શબ્દાળતાનું ભયસ્થાન એની સામે ખડું છે એવી લાલબત્તી દેખાડવાની જરૂર છે.

*

આ તો ત્રણ જ પુસ્તકો. આદિકવિની એ પુનિત ગંગોત્રીમાંથી આવાં તો અનેક છોટાંમોટાં ઝરણ ભારત અને ભારતીય સંસ્કૃતિ જીવે છે ત્યાં લગી સ્રવી વહ્યે જ રહેવાનાં. આપણા 'રામાયણ' અને 'મહાભારત' એ બંને મહાન ગ્રંથરાજો તો તેમની પ્રસાદી ઝીલનારને, તેમનાં મહાજલમાં ચાંચ બોળનારને, જાણે હસીને કહેવાના, 'ઉપાડો ને, બાપુ, ઉપાડાય એટલું તમારાથી. અમે કાંઈ એમ ઓછા ખૂટી જવાના છીએ ?'

' પનઘટ 'નાં કાવ્યજળ

બીજી ઘણી રીતે નસીબદાર ' સ્નેહરશ્મિ ' તેમના કાવ્યસંગ્રહો-ના પ્રકાશનમાં થેાડા કમનસીબ કેમ હશે ? સને ૧૯૨૫માં પ્રગટ કરવા ધારેલેા એમનેા પહેલેા કાવ્યસંગ્રહ ' અર્ઘ્ય ' ઠેઠ ૧૯૩૬માં પ્રગટ થયેલેા અને '૪૨માં છપાવવા કાઢેલેા આ બીજો સંગ્રહ ' પનઘટ ' પ્રગટ થઈ શક્યો છેક '૪૮માં ! એમના પછી કાવ્યલેખનનેા આરંભ કરનાર કવિ-મિત્રેા તેમના ત્રીજા કાવ્યસંગ્રહેા સુધી પહેાંચી ગયા ત્યારે ' સ્નેહરશ્મિ ' બીજો જ કાવ્યસંગ્રહ લઈને આવે છે. પણ આવા પ્રકાશનવિલંબથી 'સ્નેહરશ્મિ' અસ્વસ્થ થયા જણાતા નથી. બંને સંગ્રહનાં પ્રકાશન-વર્ષ સુધીની પેાતાની કવિતાનેા તેમાં સમાસ થવેા આથી શક્ય બનતાં સંગ્રહેાની આધુનિકતા વધી હેાવાનેા લાભ જ તેમણે જોયેા છે અને ' કવિતા અને કુન્દનને કાટ ચઢે નહિ ' એ ન્હાનાલાલ–વાક્યમાં તેમણે સમાધાન શેાધ્યું છે. એ સમાધાનમાં વ્યક્ત થઈ જતેા તેમનેા (આમ તેા પ્રચ્છન્ન) આત્મવિશ્વાસ નિરાધાર નથી એ આ ' પનઘટ' સિદ્ધ કરી શકે તેમ છે. છેલ્લાં દસેક વરસમાં પ્રગટ થયેલા ગુજરાતી કાવ્ય-સંગ્રહેામાં તે સહેજે પ્રથમ હરેાળમાં સ્થાન મેળવી લેશે.

સંગ્રહનું નામદાતા પહેલું કાવ્ય ' પનઘટ ' સંગ્રહનું એક આકર્ષક કાવ્ય છે. એ સ્વ. બેાટાદકરના એ જ નામના કાવ્યની માફક પનઘટનું અને તેને ધન્ય બનાવતી પનિહારીઓનું સ્વભાવેાક્તિ–ચારુ શબ્દચિત્ર નથી આલેખતું, પણ કવિતેાચિત રસિકતા અને કેામળ કલ્પનાને કામે લગાડી પનઘટને સંબેાધી ભાવથી તેનું ગૌરવ ગાય છે. પનઘટનું

મુકાબલે 'પનઘટ'નાં ગીતોમાં કવિના નિજત્વનો રંગ વધુ દેખાય છે. એમની કવિપ્રતિભા ગીતકવિ અને ઊર્મિકવિ તરીકેની છે, એ 'અર્ઘ્યે' પાડેલી છાપને 'પનઘટ' પણ દૃઢાવે છે.

'પનઘટ'નાં ગીતોના પણ મુખ્ય વિષય પ્રકૃતિ, પ્રણય અને રાષ્ટ્રભક્તિ છે. પ્રથમ એમનાં પ્રકૃતિગીતો જોઈએ. પ્રકૃતિના સૌંદર્યવિલાસ પ્રત્યે કવિનો ભાવ કેવો છે એ તો 'કોડ' અને 'કોણ રોકે?' એ ગીતોનાં ધ્રુવપદ તથા આંતર સામગ્રી સ્પષ્ટ વ્યક્ત કરે છે. આવો કવિ પ્રકૃતિસૌંદર્યને ભાવભર્યાં શબ્દપુષ્પે વધાવ્યા વિના રહી શકે નહિ. પ્રભાતના તેજફુવારાને 'વહાણું'માં, રજનીના રૂપબહારને 'રજની'માં, 'વસંતને 'જુઓ મુદભર વસન્ત આવે!'માં અને શરદને 'શારદ–ગાન'માં કેવી ભાવોર્મિથી અને કેવી કર્ણમધુર વાણીમાં પોતાનો કાવ્યાર્ઘ્ય તે આપે છે એ સહૃદયોની નજરે તરત પડશે. એમાંનાં 'વહાણું' અને 'રજની' આ સંગ્રહનાં ઉત્તમ માંહેનાં સુંદર ગીતો છે, એટલું જ નહિ, ગુજરાતી ગીતોના સાહિત્યમાં પણ રત્નરૂપ છે. 'વહાણું'માંની

'અંગ અંગે રંગછોળે શ્રી જગની ભીંજાય!
અંધારાં ઘેરાં વીંધાય!
પ્રાચીને આરે, તેજ–ફુવારે,
ચેતનનાં અમૃત છલકાય!

× × ×

ઊંચા આ નભને મિનારે,
રાગોની હેલી રેલાય!'

તેમ જ 'જુવો, મુદભર વસન્ત આવે!'માંની

'કુંજ નિકુંજને કાને કોણે
મૂક્યાં માણેક–મોતી કોડે?
અખિલ ગુલાલને હાસે કોને
મલક્યાં મુખડાં કુસુમતણાં?'

જેવી પંક્તિઓ પ્રભાતના ભાનુ–ભર્ગ અને વસંતને કેવાં તાદૃશ કરી

મૂકે છે! લટકે પુનમચંદૂલો લઈ તેજતણા શણગાર સજીને આવતી રૂપરાણી તરીકે 'રજની'માં કવિએ રજનીનું કેવું મોહક ચિત્ર દોરી આપ્યું છે!

'તારકકમખે નહિ રે! સમાતી,
નેણે પ્રાણે કહીં ન ઝલાતી—
શો આ રૂપ-બહાર!
રજની કોડભરી આવી!'

અને એના રૂપની રસની રેલે જગ-મહેરામણ છલકી રહ્યો છે ત્યાં કવિ આથી બીજું શું ઉચ્ચારી શકે?—

'ઝીલું ક્યાં જઈ યૌગમ છલકે?
માણું ક્યાં જઈ અણુઅણુ મલકે?
તોયે પ્યાસ અપાર!
રજની કોડભરી આવી!'

'શારદ-ગાન'માં શરદને તારકચીર ઓઢી, ભાલે શશિ-ટીલી ચોડી, ગળે દ્યુતિ-માળા અને કરમાં મેઘમૃદંગ ધરી, જગતમાં રાસ ખેલતી વર્ણવવામાં પણ કવિની એ જ રસિકતા વ્યક્ત થાય છે. 'સૂરજ આવોને,' 'વૃક્ષારોપણ,' અને 'તારાને' ગીતો તરીકે સાધારણ કોટિનાં ગણાય. એમાં 'તારાને'માં છંદોબંદ્ધ 'વર્ષાગમને' અને પ્રભાતે'ની માફક 'પ્રકૃતિ સામે કવિ માનવીની દુનિયાને મૂકે છે. આ વિભાગનું એક સારું ગીત 'લણણી'ને ગણી શકાય તેમ છે. એ ગીત તેમજ 'અમ્મર તપો!' એ બંને ધરતી જેમની અન્નપૂર્ણા બને છે એ કૃષિક-વર્ગને કંઠે લલકારાતાં ધરતીનાં ગીત તરીકે આ સંગ્રહમાં શોભી ઊઠે છે. 'લણણી'માંનું

'લીધી વિદાય જુઓ ધરતીની મેહુલે
સોનાથી ક્યારી છલકાય;
મોતીની મૂઠ ભરી ડોલે કણસલાં,
પાળો શી મોલે ઢંકાય!'

એ પીળચટ્ટાં કણસલાંના ભારથી લચી પડતા મોલનું ચિત્ર સુંદર છે. 'અમ્મર તપો!' તો લોકગીતની કક્ષાએ પહોંચ્યું છે, જે એની વિશિષ્ટતા

કહેવાય. ધરતીની નારી ગાય છેઃ

> ‘એની પાળે નાવલિયેા દીઠો,
> કે મેાર સમેા મીઠો !’

નાવલિયાને મેાર સમેા સમેા મીઠો કહેવાનું તેા લેાકગીતેાનાં અજ્ઞાત જોડનારાંઓને જ સૂઝે. એ નાવલિયાની સાથે ક્યારી ખેડી મૂઠી બાજરીના બદલામાં ધરતીમા પાસેથી સૂંડલા ભરી બાજરી મેળવ્યાનેા હરખ વ્યક્ત કરતી કૃષીવલ–નારી એ ગીતને ધરતીપ્રેમના ગીત ઉપરાંત પ્રણયનું અને પ્રણયસુવાસિત શ્રમસહચારનું ગૌરવગીત પણ બનાવી દે છે. પ્રકૃતિગીતેામાં આમ પ્રણયનો ભાવ ભેળવનારાં બીજાં પણ ગીતેા ‘પનઘટ’માં છે. ‘પાનખર,’ ‘પાંદડીને’ અને ‘વીજળીને’અન્યેાક્તિના તત્ત્વવાળાં એવાં પ્રણયગર્ભ પ્રકૃતિગીતેા છે, અને એવાં તરીકે આકર્ષક છે.

આમાંથી સ્વાભાવિક રીતે જ ‘પનઘટ’માંનાં પ્રણયલક્ષી ગીતેા પર આવીએ છીએ. ‘આવજે’ એ ગીતમાં છે તેા સખીને પનઘટનું નિમંત્રણ, પણ એમાં છેલ્લી પંક્તિમાં એના કેાકના ઉરને તરાવે એવા ધડુલામાં કવિએ પ્રણયભાવને સૂચવી લીધેા છે. પનઘટનું જ વાતાવરણ રજૂ કરતા આ સંગહનું બીજું ગીત ‘શું રે કરાવી ગયું !’ મુગ્ધાના પ્રણયાનુભાવનું સુંદર કાવ્ય બનાવે છે. ‘સ્નેહરશ્મિ’ને મુગ્ધાના ઉરભાવેાને ગાવા ઠીક ગમે અને ફાવે પણ છે. ‘ધરતીની નારી’ અને ‘મારી ભરી ભરી ક્યારી’ તેા ખરાં જ પણ ‘કેાડ’ અને ‘કેાણ રેાકે’ એ ગીતેા પણ, તેમની અંતિમ કડીએા બતાવે છે તેમ, આની સાક્ષી પૂરશે. કવિની રસિકતા તથા રંગદર્શિતા જેમાં બરાબર ચગીને

> ‘જેાબન છલકાવતી,
> નેણાં તલસાવતી,
> જાસુદનાં ફૂલ ખીલ્યાં હૈયે સંતાડતી,
> ઝપટે કેા હૈયાં લેતી જાય, તારી ચુંદડી !’

જેવેા મસ્તી–ઉછાળ પણ બતાવે છે એ ‘ચુંદડી’ સંગ્રહનું એક પ્રથમ

પંક્તિનું ગીત છે. મુગ્ધાના યૌવન અને તત્પ્રેરિત રસિક ઉરભાવોની ચુંદડી કોક ઝાંખરામાં ભરાય નહિ તે જોવાની કવિએ આપેલી ચેતવણી અને તે દ્વારા બતાવેલી મુગ્ધાના ભાવિની હિતચિન્તા વ્યંજનાથી ગીતમાં નવો રંગ પણ ભરી જાય છે. એવો જ રસિકતાનો ઉછાળ કવિએ બતાવ્યો છે અમદાવાદના લક્કડિયા પુલ પર માદક હલકે ગાતી જતી હલેતી છારા રમણીના નીરોગી રૂપછાકને અને તેના કંઠમાધુર્યને ઉલ્લસિત ભાવે અને ઉત્કટતાથી વધાવતી લાવણી 'ગલબાઈ કેરી ટેકરીએ'માં. એ ગીત પણ 'પનઘટ'નું એક ધ્યાન ખેંચનારું ગીત છે. કવિશ્રી ન્હાનાલાલ જેને ચિત્રકાવ્ય કહેતા તે પ્રકારનું ગીત એને ગણી શકાય. પ્રણયલક્ષી ગીતોમાં છેલ્લું રહ્યું 'માઝમ રાત.' સંભોગશૃંગારના સૂચનવાળા એ ગીતમાં પિયુમિલનના આનંદને લંબાવવા રસિકા ઇચ્છે છે કે સૂરજ મોડો ઊગે અને કૂકડો સૂતા પરોઢને ન જગાડે. આવું શૃંગારતત્ત્વ 'અર્ઘ્ય'માં ખૂટતું હતું તે અહીં પોતાની હાજરી પુરાવે છે.

સને ૧૯૨૧–૨૨ની પ્રચંડ પ્રજાજાગૃતિ વેળા ગૂજરાત વિદ્યાપીઠમાં ભણતા 'સ્નેહરશ્મિ'એ ભારતની મુક્તિની લડત અને તેણે તથા તેના સેનાની ગાંધીજીએ પ્રગટાવેલી જાગૃતિ અને ભાવનાઓને ઉત્સાહથી 'અર્ઘ્ય'નાં 'યજ્ઞ, 'જ્વાળા,' 'જાગ,' 'શક્તિનો રાસ,' 'યુગપલટો,' 'બ્યુગલ' વગેરે જેવાં ગીતોમાં ગાઈ હતી. આ 'પનઘટ'નાં પણ બેંતાળીસની લડતને ગાતું 'માતાનો બેટો,' સ્વરાજ મળ્યા પછી લખાયેલાં 'સ્વાધીનતાનું ગીત' તથા 'રાષ્ટ્રધ્વજને' અને નવી દુનિયાના સર્જનની ભાવના વ્યક્ત કરતાં 'વીંધી વન વન ચાલો,' 'આંકો નૂતન કેડી' અને 'અમારી સેના' એ ગીતો 'સ્નેહરશ્મિ' એવા જ રાષ્ટ્રભક્ત અને નવજાગૃતિના છડીદાર રહ્યા છે એ બતાવે છે. સંખ્યામાં આવાં કાવ્યો 'અર્ઘ્ય' કરતાં થોડાં ઓછાં થયાં છે એટલું ખરું. 'વહાણું'એ પ્રભાતગીતના વાચ્યાર્થને 'મુક્તિનું વહાણું આ વાય'એ પંક્તિ નવજાગૃતિના અર્થમાં પલટાવી નાખે છે એ જોવા જેવું છે. કવિસહજ દૃષ્ટિવિશાળતા આ ગીતોનું એક વિશિષ્ટ તત્ત્વ છે. આપણા

રાષ્ટ્રધ્વજને ‘ ઘોર નિશામાં વિશ્વજનોને ’ માટે ‘ શિવ મુક્તિ–ભાણુ ’ બનવા કવિ કહે છે, તે ભારત એવી વિશ્વશાંતિ અને વિશ્વઐક્યની ભાવના સેવે છે એ જાણીને જ કહે છે. ‘વીંધી વન વન ચાલો’માં જૂના જગની નાની સીમાઓ અને પાળો તોડી વિરાટની ઝાંખી કરાવે એવી ક્ષિતિજો બનાવવાનું અને વિશ્વઐક્યની ધોરી વાટે ચાલવાનું ભારતની નવજુવાન પેઢીને કવિ સૂચવે છે. ‘આંકો નૂતન કેડી’ અને ‘અમારી સેના’ એ બે કાવ્યોમાં તો કવિ એથીય આગળ જઇ યુગ યુગનાં તિમિર ફેડી ‘સૂરજ ચંદરથાયે આઘે’ ‘અગમ અલખનું નિશાન તાકી’ ‘વિશ્વમુક્તિને મંગલ ઘાટે’ પ્રયાણ કરવાનો મંત્ર આપે છે. એ એ ગીતો તો જાણે કોઈ અરવિંદાશ્રમવાસીએ લખ્યાં હોય એવાં લાગે છે. એક રીતે જુઓ તો હમણાં ઉલ્લેખ્યાં એ ત્રણે ગીતો એક જ ભાવનાનું ફેરવી પલટાવીને ઉચ્ચારણ કરતાં જણાશે. ‘અર્ધ્ય’નાં આવાં ગીતોમાંય આ ભાવનાનો ઇશારો હતો જ.

અગમ્ય અદૃશ્ય ભવ્ય વિરાટ તત્ત્વનું, એ ‘અણદીઠ જાદુગર’નું આકર્ષણ ‘સ્નેહરશ્મિ’ને પહેલાં બહુ હતું. ‘અર્ધ્ય’માં એ અનુભવને જુદી જુદી રીતે વ્યક્ત કરતાં વીસેક જેટલાં ગીતો હતાં. મુગ્ધ દશાનું એ આકર્ષણ હવે ઓછું થયું છે, પણ નિઃશેષ નથી થયું. આ સંગ્રહ પણ ‘ ઇજન,’ ‘ દીવડો,’ ‘ ખબર ના’વી રે ’ જેવાં એ ભાવને વ્યક્ત કરતાં ગીતો દેખાડે છે. એક જ ભાવને રજૂ કરતાં ‘ ઇજન ’ અને ‘ ખબર ના’વી રે ’માં આગલું વધુ સારું છે. એના મર્મની દૃષ્ટિએ ‘ દીવડો’ એક સુંદર ગીત છે. આઘેરી મુરલીના નાદે મધરાતે જાગી જઈ નાયિકા એ મુરલીનો પથ પકડે છે. પણ ‘ મારગડો નહિ સીધો ’ એવો અનુભવ એને થાય છે. એનોય વાંધો નહિ, પણ એ અંધારી રાતે પાસે દીવો તો જોઇએ ને ? એનો દીવો તેલ અને દિવેટ વિના ખાલી છે. હવે ? નાયિકા શ્રદ્ધા સાથે આશા રાખે છે કે

‘ જશે તે ન ચેતાવી હો સજની;
જેણે સૂતી જગાડી ? ’

જેણે જગાડી તેને જ માથે એનો દીવડો ચેતાવી આપવાનો ભાર એ નાખે છે. જીવનને તેની કોઈ પુણ્યની પળે પરમ તત્ત્વનો સાદ—મુરલીનો નાદ—સંભળાય છે. એ સાંભળી મુરલીનો પંથ એ લે છે.પણ એ 'હરિનો મારગ,' એ સાધનાપથ ઓછો દુર્ગમ ને વિકટ નથી. મુમુક્ષુ કે પરમ તત્ત્વના દિદક્ષુ જીવની આધ્યાત્મિક સાધનસંપત્તિ પણ ઝાઝી નથી હોતી. જેણે એને સાધક થવા પ્રેર્યો તે જ શક્તિ તેને સાધન આપે, તેનો દીવડો ચેતાવી આપે, તેની સાધના પણ એ જ ચલાવી આપે, એવી આશાભરી શ્રદ્ધા જ એણે રાખવી રહી ને? એ શ્રદ્ધાને વિજયી બનાવતા આધ્યાત્મિક અનુભવ વિશે ક્યાંકથી જાણીને 'સ્નેહરશ્મિ' એ આ કાવ્ય લખ્યું હશે? રવીન્દ્રનાથની અસર પણ હોય.

સહૃદય મિત્રના અકાળ અવસાને જુવાન 'સ્નેહરશ્મિ'ને મૃત્યુનો જે પરિચય કરાવ્યો હતો તેને લીધે મૃત્યુ તેમનો એક સારો ગીતવિષય બન્યું હતું એમ 'અર્ધ્ય' સંગ્રહે દેખાડ્યું હતું. આ સંગ્રહમાં એવાં કાવ્યો ઝાઝાં નથી, પણ જે બે—'મૃત્યુને' અને 'કોણ ફરી બોલાવે?'—ગીતો અહીં છે તે આ સંગ્રહ પૂરતું તેનું પ્રતિનિધિત્વ પ્રગટ કરે છે 'મૃત્યુને'માં મૃત્યુને પોતાનો જીવનસાથી અને કળતાં અંગોનો વિશ્રામ કહી કવિ તેની મંગલતા જુએ છે. 'કોણ ફરી બોલાવે?' એનાથી ચડિયાતું આ સંગ્રહનું એક ઉત્તમ ગીત છે. 'અર્ધ્ય'માંના 'પ્રયાણઘડી' એ સુંદર ગીતની સાથે આ ગીત મૂકી શકાય તેવું છે. આગલા ગીતમાં આ દુનિયાની વિદાય લેતા જીવાત્માને કારુણ્યભીની વિદાય-શુભેચ્છા અપાઈ છે. આ ગીતમાં વિદાય લેતા જીવને 'જા મા! જા મા!' કહેતાં ઘર ઘરનાં નેવાં, વનકુંજોનાં ફૂલની વ્યાકુળ આંખો, અનિલ-લહેરોના અને ગિરિકુહરોના મુખરિત નિઃશ્વાસ, અસીમ નભની સીમા, એ સૌ એના પ્રયાણને કેવું દર્દભર્યું બનાવી રહ્યાં છે એની હૃદય-સ્પર્શી કવિતા સરજાઈ છે. ધરતીનું વળગણ ચીરી નાખીને ચાલ્યાં જવું દોહ્યલું છે, આ દુનિયા પણ સુંદર છે, એ એમાં સુંદર રીતે સૂચવાયું છે. 'સ્નેહરશ્મિ'ની કવિ તરીકેની સિદ્ધિમાં આવી રચનાઓનો

ફાળો ઓછો નહિ ગણાય.

બાકીનાં ગીતોમાં 'પેખ્યું ના તેની પ્યાસ '–Pining for what is not–ઉત્કટતાથી વ્યક્ત કરતું ' ઝંખના ' અને ' માળામાં શીદ મોહે ?' એવી ટકોર કરી પક્ષીરાજ ગરુડને સૂર્યના પ્રદેશમાં વ્યોમમાં ઊંચે ઊડવાની પ્રેરક ચાનક ચડાવતું મિત્રબોધક કે આત્મબોધક અન્યોક્તિ-ગીત 'ગરુડને' જેવાં નોંધપાત્ર છે તેવાં જ નોંધપાત્ર ' હરિ, આવોને !' અને ' આજ પધારે હરિ ' એ બે ગીતો પણ છે. ' હરિ, આવોને !' જગતની વર્તમાન પરિસ્થિતિથી કકળી ઊઠેલા કવિની હરિને આ વેર, હિંસા અને અશાંતિથી પીડાતા જગતમાં ' ગીતામૃતને પૂર ', 'બુદ્ધને નમણે નેણ ' અને ' ઇશુને અમૃત વેણ ' વહેલા આવવાની આકુલ પ્રાર્થના છે. એમાંની વ્યાકુલતા કરતાં જુદો જ પ્રફુલ્લ હર્ષનો ભાવ, કેમ જાણે એ પ્રાર્થના સાંભળીને પધારતા હરિના આગમનને ઉમંગથી વધાવતા ' આજ પધારે હરિ !' એ ગીતની પંક્તિઓમાં રણઝણી રહે છે. એક જ કવિ ભાવોર્મિના કેવા જુદા જુદા સૂરો છેડી શકે છે તે જોવાની આ બે ગીતો વાચકને સારી સવડ કરી આપે છે. ' શો આ અધીર તવ સાદ !' એ કાળની કોક ઝંખનાને તજ્જન્ય અજંપાની કવિ-સહજ કલ્પના કરી તેને ગાતું ગીત પણ એક મધુર ગીત છે. ' આજની ઘડી ' ગીત તરીકે સાધારણ છે પણ એમાં આજને વધાવવાનું કહેતી કવિની દૃષ્ટિ, જે ' ફૂલડું ચૂંટે તો ' એ ગીત–મુક્તકમાં કોઈ અવ્વલ ભોગીની અદાથી કવિએ વ્યક્ત કરી છે,તે વાચકોનું ધ્યાન ખેંચશે. ભોગના નહિ પણ કર્તવ્યના ક્ષેત્રમાં કવિની એ જ દૃષ્ટિ પ્રેરે છે ' શેની હશે વાર !' એ ગીતમાંની સૂચના :

શેની હવે વાર ત્યારે ?
જાગે છે સવાર જ્યારે !—
લઈ લે ઝોળી ને ચાલ બ્હાર !
તારે શેની હવે વાર ?

*

ફૂલો દેખી શે મ્હોવું ?

કંટક દેખી શે રેાવું ?
નોખાં ન ગુલ ને એના ખાર !
ભરાયે રહે વા ખાલી,
લુંટાવી ઝોળી રે' મ્હાલી—
રાખીશ ના નિજનેયે ઉધાર !

'સુંદરમે' કેટલાંક વરસ પર 'અર્ઘ્ય' પરત્વે કહ્યું હતું કે 'સ્નેહરશ્મિ' પાસે ગીતેા ઘણાં છે પણ ગીતવૈવિધ્ય નથી. 'પનઘટ'નાં ગીતેા એ ટીકા પેાતાને લાગુ પાડવા નહિ દે. જેમ વિષયેાનું તેમ રચનાનું વૈવિધ્ય પણ આ ગીતેા બતાવે છે. રવિબાબુનાં ગીતેાને અનુસરતી બંગાળી ગીતરચનાનેા ઉપયેાગ 'અર્ઘ્ય'નાં મેાટા ભાગનાં ગીતેામાં થયેા હેાવાને કારણે એ ગીતેા એકસૂરીલાં લાગતાં હતાં. આ સંગ્રહમાં 'શારદ–ગાન' અને 'સત્કાર' જેવાં કેાઈ કેાઈ ગીતેામાં જ બંગાળી લય દેખાય છે અને વિશેષ તેા ગુજરાતના જ સંગીતનેા, લેાકગીતેાના ઢાળેાનેા, સફળ વિનિયેાગ 'સ્નેહરશ્મિ'એ કર્યો છે (જુએા 'કેાડ', 'કેાણ રેાકે ?' 'ધરતીની નારી', 'શું રે કરાવી ગયું ?' 'પાનખર', 'પાંદડીને', 'હરિ આવેાને !', 'ઝંખના'). 'ઇજન' અને 'દીવડેા' જેવાં તત્ત્વમાં ટાગેારી ગીતેામાંય ઢાળ કવિએ તળ ગુજરાતી પ્રયેાજ્યા છે. 'જુદાઈ'માં ઝૂલણાને, 'પળજે સુખથી'માં તેાટકને અને 'ગલબાઈ કેરી ટેકરીએ'માં સૂરતી લાવણીનેય કવિએ પેાતાના ખપમાં લીધા છે. 'વહાણું', 'વીંધી વન વન ચાલેા,' 'આંકેા નૂતન કેડી !', 'ચુંદડી', 'કેાણ ફરી બેાલાવે ?', 'જુએા મુદભર વસંત આવે', 'રજની', 'શેા આ અધીર તવ સાદ' જેવી કૃતિએાની ગીતરચનામાં પેાતાપણું એમણે સારું બતાવ્યું છે.

સંગીતમાધુર્ય 'સ્નેહરશ્મિ'નાં ગીતેાનું આગવું લક્ષણ છે. 'વહાણું', 'રજની', 'વીંધી, વન વન ચાલેા', 'કેાણ રેાકે ?', 'હરિ આવેાને, '*

---

* આ ગીતમાં 'હરિ વ્હેલા આવેાને !' એ ધ્રુવપદનેા ચાર માત્રાવાળેા 'વ્હેલા' શબ્દ ગીતના સંગીતના લયમાં બેસતેા નથી. ત્રણ માત્રાવાળેા દ્વયક્ષરી શબ્દ જરૂરી હતેા.

'ઝંખના' અને 'ચુંદડી' જેવાં ગીતોની ગેયતા મોહક છે. વાંચવે ગદ્યાળવાં લાગતાં ગીતો પણ ગવાતાં સાંભળતાં જુદી અસર કરે છે. સંગીતાનુકૂલ વર્ણલાલિત્ય પણ 'સ્નેહરશ્મિ'ને ઠીક પ્રમાણમાં હસ્તસિદ્ધ છે. પણ એકલી ગેયતા ગીત બનાવી આપે. ગીતને કાવ્ય બનાવવા માટે ભાવ, કલ્પના, વિચાર, રસ, વ્યંજના આદિની સંપત્તિ કવિ પાસે જોઈએ. 'પનઘટ'નાં ગીતો એ બાબતમાં દરિદ્ર નથી. 'શું રે કરાવી ગયું?' 'વહાણું,' 'રજની,' 'જુઓ મુદભર વસંત આવે,' 'કોડ,' 'કોણ રોકે,' 'ચુંદડી,' 'દીવડો,' 'પાનખર,' 'ઝંખના,' 'લણણી,' 'કોણ ફરી બોલાવે?,' 'હરિ આવોને' જેવાં ગીત કાવ્યો તરીકે પણ સત્ત્વશાળી અને સુંદર છે. 'સ્નેહરશ્મિ'નાં છંદોબદ્ધ કાવ્યોમાં દીર્ઘસૂત્રિતા અને શિથિલ બંધ ક્યારેક દેખાય છે;ગીતો એ ઊણપથી દૂર છે.

કવિ 'સ્નેહરશ્મિ'ની પહેલી નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા ગીતકવિ તરીકેની છે એ ખરું, પણ 'પનઘટ'નાં ૧૦૮ કાવ્યોમાં ગીતો ૪૩ જ છે. સંગ્રહનો મોટો ભાગ રોકતી વૃત્તબદ્ધ રચનાઓમાં મુક્તકો છે, સૉનેટો છે, કથાકાવ્યો છે, લાંબાં ચિંતનાત્મક કાવ્યો છે. એવું જ વૈવિધ્ય એમાં છંદોનું પણ છે. કટાવ ને લાવણીનોય સારો પ્રયોગ એ દેખાડે છે. વિષયદષ્ટિએ જુઓ તો એમાં કવિના કવનવિષયો ગીતોના જ કવનવિષયો છે—પ્રણય, રાષ્ટ્રભક્તિ, દલિતગાન અને પ્રકૃતિ. પણ ગીતોમાં કવિનો ઊર્મિવિલાસ, કલ્પનાવિલાસ કે વાણીવિલાસ વિશેષ દેખાતો હતો; તેને બદલે તે જ વિષયો પરનાં વૃત્તબદ્ધ કાવ્યોમાં ઘણાંમાં કવિ ચિંતનશોખી વિશેષ બન્યા છે એ હકીકત ધ્યાન ખેંચે છે. આ કાવ્યોને કાવ્યપ્રકારવાર નહિ, પણ વિષયવાર જૂથોમાં જોઈ જોઈએ.

પ્રથમ લઈએ પ્રણયકાવ્યો. એમાં 'પ્યાસ' એમાં નિરૂપાયેલા પુરુષ પ્રેમીના માનસને લીધે, 'વધૂવર' આપણી જૂની ને જાણીતી આર્ય લગ્ન-દાંપત્યભાવનાને વધૂ તથા વરને જે કેટલીક સારી ઉપમાઓ આપીને અંદર રજૂ કરવામાં આવી છે તેને લીધે, અને 'ગુપત પરહ્યા

તણી કથા' પદ્યમાં સંવાદમા ચાતુરીભર્યા પ્રયોગ, 'તવ–પ્રિય–સુભાગી-જન–છબી–દીઠા–લ્હાવો' જેવા અભિનવ સમાસ તથા અંતની રસિક ચમત્કૃતિને લીધે, સંગ્રહની ઉત્તમ નહિ તોય વાંચવી ગમે તેવી રચનાઓ છે. 'શીદ,' 'સૌભાગ્યે શૂન્યે,' 'વિમુખ,' 'એક પ્રણયીને' અને 'રેલપાટા' ધ્યાન ખેંચશે એ રીતે કે એમાં પ્રણયજીવનની કરુણ પરિસ્થિતિઓ અને વિપ્રલંભનું ગાન જુદી જુદી રીતે ગવાયું છે. 'કલાપી' અને 'કાન્ત' જેવા પ્રબળ આત્મલક્ષી પ્રણયકવિઓનાં આવાં કાવ્યોની ઉત્કટતા આ કલ્પિત પરિસ્થિતિઓની કવિતા રચતાં કાવ્યોમાં દેખાય નહિ એ સ્વાભાવિક છે. પણ પ્રણયવૈષમ્ય 'પનઘટ'ના કવિને કંઈક અસુખકર વસ્તુ લાગે છે એટલું તો ખરું. એથી જ જે એક નિર્મળ સુંદર વર્ષાસ્તોત્ર બની શક્યું હોત તે 'વર્ષાગમને' કાવ્યમાં માનવીના પ્રણયત્રિકોણનું કડવું સ્મરણ એમણે ઉખેળ્યું છે.

'પનઘટ'નાં વૃત્તબદ્ધ પ્રણયકાવ્યોમાં અલંકાર–સમૃદ્ધિ, કલ્પના-માધુર્ય, રંગદર્શી અને ચિત્રાત્મક વર્ણનછટા અને વૃત્ત તથા વાણીની પ્રૌઢી દાખવતું સુદીર્ઘ 'પૂર્ણિમા' 'સ્નેહરશ્મિ'ની કવિત્વ-લીલા એમાં અનેરી રીતે ચમકતી હોઈ અભ્યાસપાત્ર કૃતિ બન્યું છે. કારાગૃહમાં પુરાયેલો મુક્તિયુદ્ધનો સૈનિક કવિ–પ્રેમી નભપટે ઊગેલા 'ફુલ્લ ચારુ' ચંદ્રને વધાવી, 'મેઘદૂત'ના યક્ષની પેઠે, પણ "જે મેઘદૂતે ન ગાયું" તે 'વિરહ–સુખ' ભિન્ન કારાગૃહમાં પુરાયેલી પોતાની પ્રિયતમાને સંબોધી, એના પ્રથમ દર્શનથી આ વિરહ સુધીના બંનેના પ્રણયાસ્વાદને તથા આંતર વિકાસને વર્ણવી, એમાં ધીર–ગંભીર મંદા-ક્રાન્તામાં કવિછટાથી ગાય છે. કાવ્યના પહેલા ખંડમાંનું ચંદ્ર–સુહાગી રાત્રિનું ચિત્ર, એવી એક રાતે થયેલા પ્રિયતમાના પ્રથમ દર્શને કવિને કરાવેલા પ્રેમાનંદ–સંવેદનનું પહેલા ને ત્રીજા ખંડમાંનું આલેખન, અને કાલિદાસી યક્ષીસૃષ્ટિના કવિના પૂર્વાનુભૂત કલ્પનાદર્શનનું વર્ણન કાવ્યત્વ-સભર અને સુંદર છે. 'સ્નેહરશ્મિ' એ અહીં કાલિદાસનાં પગલાંમાં પગ મૂકવાનું કર્યું છે, 'સ્મરશરસુધાસિક્તશૃંગારશોભા' જેવા સમા-

સમાં બાણભટ્ટ અને બોટાદકરની સાથે હોડ બકી છે અને ઠાકોરાનુસારી દીર્ઘાન્વયથી સંકુલ પંડિતભોગ્ય પદ્યરચનાનેાય જરાક સભાન લાગે એવેા પ્રયેાગ કર્યો છે. કાવ્યમાં સાચેા રસિક કવિ કળાય છે. કાવ્યમાં ઉપમાચિત્રેા માટે અને બીજી રીતે પ્રકૃતિસૌન્દર્યનેા વિપુલ ઉપયેાગ થયેા છે, અને નાયકનાયિકાના પ્રણયનેા દીનજનવાત્સલ્ય અને રાષ્ટ્રભક્તિમાં સીમાવિસ્તાર થતેા આલેખાયેા છેઃ આ રીતે પ્રકૃતિ, પ્રણય, રાષ્ટ્રપ્રેમ અને દલિતાનુકંપા એ ‘સ્નેહરશ્મિ’નાં ચારે ઉપાસ્યેાએ એમાં ત્રિવેણીસંગમ સાધ્યેા છે. પણ આ કૃતિ કાવ્યત્વની એકસરખી ઊંચી કક્ષા સળંગ દેખાડતી નથી. નાયિકાનેા દલિત-સમભાવ વર્ણવતાં નાયક એ વિષે પેાતાનું વલણ અને એના ખુલાસા માટે કર્મની ફિલસૂફી ડહેાળવા માંડે છે ત્યાંથી કાવ્ય પહેલા ત્રણ ખંડની ઊંચી સપાટીથી નીચે ઊતરી, પછી પંક્તિ ૧૯૬–૨૦૦ જેવે કોઈક સ્થળે ફરી ઊંચું જઈ આવી, બાકી તેા એ જ નીચલી સપાટીએ રહે છે. એને માટે જવાબદાર બાબતેાની ભાળ ‘સ્નેહરશ્મિ’ની ચિંતનપ્રધાન તેમ પ્રસંગપ્રધાન લાંબી કાવ્યરચનાઓની આગળ કરવામાં આવનાર ચર્ચામાંથી મળી રહેશે.

રાષ્ટ્રભક્તિએ પ્રેરેલાં કાવ્યેામાં ‘મુક્તિઉષા’ અને ‘બાપુ જતાં!’ બંને પ્રાસંગિક છે. ન્હાનાલાલી નહિ પણ બંગાળી છાપના અપદ્યાગદ્યમાં તા. ૨–૯–૪૬ ની ભારતની મુક્તિ-ઉષાને વધાવતા આગલા કાવ્યમાં અંતમાં હરિજનેાની અવદશા અને મુસ્લિમેા સાથેના મનેાવિચ્છેદને સંભારી વ્યક્ત કરાયેલી એવા ડાઘ વિનાના સાચી મુક્તિના દિનની ઝંખના ગાંધીજીના એ વખતના મનેાભાવેાનેા પડઘેા પાડતી હેાય એવી લાગે છે. કૃતિનું વક્તવ્ય આકર્ષક છે એટલું એનું કાવ્યત્વ આકર્ષક નથી. ‘સ્નેહરશ્મિ’ની રાષ્ટ્રભક્તિ એટલે જેઓ આ રાષ્ટ્રના નાડીધબકાર સમા હતા એવા રાષ્ટ્રપ્રાણ ગાંધીજીની અને એમની દૃષ્ટિ અને વિચારસરણીની ભક્તિ. ગાંધીજીને કાવ્યાર્ઘ્યથી પૂજતાં કાવ્યેા ‘અર્ઘ્ય’માં કે એટલાં ‘પનઘટ’માં નથી. જે એક છે તે ‘બાપુ જતાં.’ એમાં તેા

ગાંધીજીના અવસાનને રડવાનું જ કવિને ભાગે આવ્યું છે. એમ કહી શકાય કે એનો પહેલો ખંડક કવિને જનતાના મુખ બનાવી તેમની દ્વારા જનતાની વેદનાને વાચા અપાવે છે.

પ્રકૃતિને લગતાં વૃત્તબદ્ધ કાવ્યોમાં 'વર્ષાગમને' પહેલા સ્થાનનું અધિકારી છે. એની પહેલી ૨૯ લીટીઓમાંના વર્ષાના મેઘ અને મેઘઘેર્યા આકાશની ભવ્ય રમણીયતાનાં ચિત્રોમાં કવિતા ભરી છે. 'સ્નેહરશ્મિ' અહીં ભવ્યતાના ગાયક બન્યા છે, જેવા તેઓ બન્યા છે 'પ્રતિભાને' એ સોનેટના પ્રતિભાની રૂપકલ્પનાના વર્ણનના પહેલા અષ્ટકમાં, તેમ 'વિશ્વવીણા' અને 'ગોપ'માં પણ. એમની એક ટેવ પ્રકૃતિગાનના સૂરમાં માનવગાનનો સૂર ભેળવી દેવાની છે. એટલે ૭૨ મી લીટીએ જ્યાં કાવ્યનો નૈસર્ગિક અન્ત આવતો હતો ત્યાંથી શ્રી. ઉમાશંકરના 'નિશીથ'ના રાહે ચાલી માનવ-જીવનનો પ્રકૃતિથી ભેદ સંભારી તે સુધારવાની ઘન-વીજ પાસે માગણી કરી તેમણે કાવ્યને લંબાવ્યું છે. 'પ્રભાતે'ના પ્રકૃતિચિત્રમાં પણ આથી જ કવિ માનવી સૃષ્ટિના વિસંવાદ ને દુઃખની વાત લાવ્યા છે. આ સિવાય 'વિશ્વવીણા', 'ગોપ', 'વિરાટ લઘુતા', 'મિલનનું સ્વપ્ન' અને 'કમળ અને તરંગ' જેવાં કાવ્યોમાં પ્રકૃતિનું એકાદ સારું ચિત્ર દોરાય છે, પણ પછી કવિ તેને કોઈ વિચારનું અવલંબન કે નિમિત્ત બનાવે છે. આ પદ્ધતિ નરસિંહરાવની એવી પદ્ધતિનું સ્મરણ કરાવે છે. પ્રકૃતિકાવ્યોને બદલે ચિંતનકાવ્યોના વર્ગમાં આ કાવ્યોને વધુ ઉચિત સ્થાન મળે. કાવ્યપ્રકારની દૃષ્ટિએ એ બધાં છે સૉનેટ. એવાં તરીકે એમાં છેવટે કોઈક વિચાર ઝબકાવવા માટે પણ કવિએ આ સહેલી પદ્ધતિ અખત્યાર કરી હોય. આ કાવ્યોમાં ચંડ સવિતાના 'ભીના માર્દવ'ને અંજલિ આપતા બોટાદકરશાઈ 'સવિતાને' કરતાં 'વિશ્વવીણા' અને 'ગોપ' આકર્ષક રચનાઓ છે. એમાં આગલીની સૂરજચંદ્રનાં તુંબડાં અને મંદાકિનીના રતજતારો વાળી વિશ્વવીણાની કલ્પના તથા બીજીમાંનું પ્રભાતે થતા તારાઓના અદર્શનનું કાવ્યમય નિરૂપણ જેટલાં સુંદર છે, એટલા બંનેમાંના

વિચારતરંગ સબળ નથી. એ બંને કરતાં ‘ વિરાટ લઘુતા’ એ બાબતમાં ચડે એવું સુરેખ સૉનેટ છે. તાડ અને પહાડને જેની તેઓ પોતાની ઊંચાઈના ગર્વમાં ઠેકડી કરતા હતા તે તૃણના જ ચરણમાં તે પરની ઝાકળમાં પ્રતિબિંબિત થઈ નમતા નિરૂપી, કવિએ આવા વાચ્યાર્થથી જ સુંદર લાગતા કાવ્યમાં ખૂબીથી ક્ષુદ્ર અને અવમાનિત સામાન્ય નીચલા થરની જનતાની લઘુતામાં રહેલી વિરાટતા વ્યંજનાથી સૂચવી તેને સંગ્રહનું એક સારું કાવ્ય બનાવ્યું છે. બાકીનાં બે સૉનેટ ‘ મિલનનું સ્વપ્ન’ અને ‘ કમળ અને તરંગ’ અનુક્રમે સરિતા પરથી સ્ફુરતા જીવનનદીના વિચાર માટે, અને પૃથ્વી પર અમૃત ઉતારવા માગનારે પૃથ્વીના મળ ઉલેચી અનેક વિષ પણ પીવાં પડે એ તેની છેલ્લી બે પંક્તિમાં રજૂ થતા વિચાર માટે, જાણે લખાયાં લાગે. બંને સારાં છે; આગલું વિશેષ.

આ આપણને ‘સ્નેહરશ્મિ’નાં ચિંતનકાવ્યો પાસે લઈ જાય છે. ચિંતનકાવ્યોની સંખ્યા ઠીક મોટી છે. ઉપર જોયાં તેવાં કાવ્યો ઉપરાંત એમાં એના જેવાં સોનેટ છે, મુક્તકો જેવી ટૂંકી રચનાઓ છે અને સુદીર્ઘ કાવ્યો પણ છે. મુક્તકોમાં તો અકેક વિચાર રજૂ કરવા સિવાય બીજું શું થઈ શકે ? કવિએ એટલું જ એની અંદર કરવા માગ્યું છે. એમાં નજર સમક્ષ એમણે રાખ્યાં છે સુવિચારો લલકારતાં પ્રચલિત સુભાષિતો. પણ મુક્તકો કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ છાપ પાડતાં નથી. ‘સ્નેહરશ્મિ’ના શીઘ્રકવિત્વની પૃષ્ઠપૂરકો પૂરાં પાડવાની પ્રવૃત્તિનું પરિણામ એ બહુધા તો લાગે છે. કબીર, તુલસી, મલુકનાં સાખી–દોહરાની સપાટીએ એ પહોંચતાં નથી, પણ ‘ દલપત-સતસઈ’ના દોહરાની ઘણી વાર યાદ કરાવે છે. સંગ્રહનાં સોળસત્તર મુક્તકોમાં ઠીક કહેવાય એવાં ‘ ભર્યા ભર્યા ચહી,’ ‘ ફૂલડું ચૂંટે તો,’ ‘ ચંદ્ર અને ઓળા,’ ‘ સન્ત’ અને ‘ છાયા’ એટલાં છે. ‘ બાકી રહ્યું શું હવે ?’ કર્તાની કાવ્યરુચિની પરોક્ષ પિછાન માટે કામનું છે.

સૉનેટો અને એટલા વિસ્તારવાળાં કાવ્યોમાં ‘ વ્યથિતને’ અને

'સત્યનાં કવચ' સીધાં ઓધડાવ્યો છે. આગલામાં દુઃખસંતપ્તોને અને બીજામાં શિક્ષક-વર્ગને 'સ્નેહરશ્મિ'ની પથ્ય શીખ છે. 'ચપટી રાખ' અને 'ભદ્રતા' વિકાસેચ્છુ જીવને સ્ફુરતા વિચારો રજૂ કરે છે. 'ધૂરીને'માં શ્લેષથી પૃથ્વીની ધરીમાં સ્નેહ (=માનવતા)ના ઊંજણને અભાવે તેમાં અત્યારે ખડખડાટ થઈ રહ્યો કવિએ કહ્યો છે અને 'સંસ્કૃતિ-વૃક્ષ' એ પરપ્રેરિત કાવ્યમાં આજનું સંસ્કૃતિવૃક્ષ ગુલામો, અછૂતો અને મજૂરોનાં લોહીથી પાંગર્યાનું કહ્યું છે. કવિ એથી આગળ જઈ કાળ અને મૃત્યુનેય વિચાર-વિષય બનાવે છે. 'કાળને' કાળની પોતે ભૂલ કરતો હોવાની આશંકાનો તર્ક રજૂ કરે છે, અને 'શ્રીશૃંગ' મરણને 'શિખર શાશ્વત શ્રીતણું' ઠરાવે છે. પણ 'સ્નેહરશ્મિ'ની નિજી લાક્ષણિકતા બતાવનારાં કાવ્યો તો આ બે ગણાશે: 'વતન' અને 'વિષાદનું વિષ'. મૃત્યુ બાદ અન્ય લોકમાંથી કોક એકાંત રાતે આ ભોમનાં સ્વજનોને જોવા આવતાં પોતાને સાંપડનારી સંભવિત નિરાશાનો વિષાદ પહેલા કાવ્યમાં ચોટપૂર્વક વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે. જીવના આ પૃથ્વી પરના અવતરણ અને વિદાયનો, એટલે કે માનવીની સમગ્ર જીવનલીલાનો, મર્મ એક દૃષ્ટિપાતે અવલોકવા મથતા બીજા સૉનેટના અષ્ટકમાંનું જે અપાર્થિવ લોકમાંથી જીવો બાળક તરીકે આ ભૂમિ પર અવતરે છે તેનું કલ્પનામધુર ચિત્ર મનોહર છે.

ઉપરનાં કાવ્યો બતાવે છે કે 'સ્નેહરશ્મિ'ને વિચાર માટે સૉનેટનું વાહન ઠીક ગમે છે. પણ એમને વિચારને તેજરેખાની માફક ઝબકાવવા કરતાં એને દલીલો અને સમર્થન સાથે વિગતે રજૂ કરવાનો વધુ શોખ છે. આને માટે એમણે લાંબાં કાવ્યો લખ્યાં છે. 'અર્ઘ્ય'માં 'એરોપ્લેન,' 'એકોડહં બહુ સ્યામ્' ને 'અછૂત' આવાં કાવ્યો હતાં. 'પનઘટ'માં એવાં કાવ્યોની સંખ્યા વધી છે. પેલાં સૉનેટોમાં વિચાર કોઈ પ્રકૃતિદૃશ્ય, કોઈ પ્રસંગ કે કોઈ કલ્પનાને આશ્રયે રજૂ થતો હતો એટલે તેમાં થોડી રસાત્મકતા આવતી હતી તે આ લાંબાં ચિંતન-કાવ્યોમાં આવતી નથી, કારણ, એમાં ચિંતન સીધું જ રજૂ થાય છે

અને વધુમાં કવિ ક્યારેક દલીલોનો આશ્રય લે છે. આથી કાવ્યોમાં ગદ્યાળુતા પણ પેસી જાય છે અને 'જનતા' જેવાં કાવ્યો પદ્યદેહી નિબંધો કે વ્યાખ્યાનો બની જાય છે. આથી એના કાવ્યત્વ કરતાં વિચારસામગ્રી પર જ જેમ કવિએ પોતાનું લક્ષ રાખ્યું છે તેમ સહૃદયોએ પણ રાખવું પડે એમ છે.

'પનઘટ'ની આવી લાંબી રચનાઓ અને તેની વિચારસામગ્રી ત્યારે જોઈ લઈએ. 'જનતા' અને 'જનતા અને કવિ' એ બે કાવ્યો કવિની જનતાભક્તિ બતાવે છે. જનતામાં, તેની જિજીવિષામાં, તેના આખરી વિજયમાં અને ભાવિ માંગલ્યમાં 'સ્નેહરશ્મિ'ની શ્રદ્ધા તેમાં બોલી રહી છે. પહેલા કાવ્યમાં જનતાના સત્ત્વનો જે વિચાર એમાં વ્યવસ્થિત રીતે લંબાવીને રજૂ થયો છે તે અને બીજામાંનું યુદ્ધસર્જિત સમકાલીન પરિસ્થિતિનું ચિત્ર ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે. 'શિખા અને દિવેટ' શ્રીમાનો અને સત્તાવાનોની સમૃદ્ધિ અને સત્તાને પોતાના જીવનહીરથી પોષતા શોષિતો પ્રત્યે કવિની હમદર્દી બતાવે છે. એમાં પં. ૭થી ૧૧ સુધીનું દીપશિખાઓનું વર્ણન કાવ્યમય છે. 'ઘડાતા ઇતિહાસનું એક પાનું' સામ્યવાદી વિચારસરણીના પ્રસરતા જુવાળની 'સ્નેહરશ્મિ'એ લીધેલી નોંધ છે. પૂંજીપતિઓની અહિંસાનો દંભ એક 'કૉમરેડ' જોરદાર ભાષણ કરીને ખુલ્લો પાડે છે, એવું એનું વસ્તુ છે. આ કાવ્યમાં કવિની જનતા-શ્રદ્ધા પં ૪૩૬-૪૪૧માં ફરી ઉચ્ચારણ પામી છે. પણ આ બધાં કાવ્યો કરતાં, પહેલી પંદર અને છેલ્લી પચ્ચીસ લીટીઓમાં ખાતમુહૂર્ત કરનારે કરવાની પૃથ્વીમૈયાની ક્ષમાપનપ્રાર્થનાનો સુંદર નમૂનો રજૂ કરતું 'ખાતમુહૂર્ત' વિશેષ આકર્ષક ચિંતનકાવ્ય છે. ખાતમુહૂર્ત વેળા પૃથ્વીને પ્રાર્થતો કવિ એમાં માનવીને માનવી રહેવા ન દેતી આજની સંસ્કૃતિ, ઉત્ક્રાન્તિ, એને અર્થે સંહારની જરૂર, હિંસામાં ધર્માધર્મવિવેક, આદિ મહાપ્રશ્નોની વિચારરમણામાં પડી, અંતે માંગલ્ય અને શાંતિની જે ભાવના ઉદ્‌ગારે છે તે વાચકોના હૃદયમાંથી પડઘો પડઘો જગવે એવી છે. 'મુક્તિ-ઊષા' અને 'અગ્નિસ્નાન'માંના

પ્રસંગોત્થ સંવેદનભીના ચિંતનનું પણ અહીં સ્મરણ કરવું જોઈએ.

છેલ્લું ઉલ્લેખાયેલું 'અગ્નિસ્નાન' એક પ્રસંગકાવ્ય કે કથાકાવ્ય છે. એવાં કાવ્ય આ સંગ્રહમાં બીજાં પણ ત્રણ છેઃ 'વરદાન,' 'મુક્તિ,' અને 'બ્રહ્માંડમંગલ.' 'પનઘટ'માં ગીત, સૉનેટ, મુક્તક, દીર્ઘ ચિંતન-કાવ્ય એ કાવ્યપ્રકારોએ હાજરી પુરાવી છે તો પ્રસંગકાવ્ય પણ બાકી રહ્યું નથી. પર્લ બકની 'ડ્રેગન સીડ્ઝ' એ કથામાંના એક ચીની ગામડા પરના જાપાની બૉંબમારાના વર્ણનની અસરથી પ્રેરાયેલા 'અગ્નિસ્નાન'માંનું ભોળિયા ખેડૂતોના માનસનું નિરૂપણ અને વિમાનો તથા બૉંબનું ચિત્રાત્મક વર્ણન એ કાવ્યમાં 'સ્નેહરશ્મિ'એ કરેલા પ્રવાહી કટાવના પ્રયોગ અને માનવીની 'આત્મવિનાશક ઘોર ઘેલછા' પરના ચિંતન જેટલાં જ આકર્ષક છે. 'વરદાન' આઇસ્લૅન્ડની એક લોકકથાનું પદ્યરૂપાન્તર છે. એનો આરંભ સારો છે, અંદર આવતી કેટલીક ઉપમાઓ પણ આકર્ષક છે, પણ વધુ નોંધપાત્ર છે એનું વસ્તુ અને કથયિતવ્ય. જીવનરથમાં બેસાડી જગતમાં મોકલેલા જીવને ત્યાં ગોઠયું નહિ અને તે પાછો આવ્યો ત્યારે ઈશે તેને સ્ત્રી-સાથી અને નારીદેહ આપવા અને તે નહિ તો પયગંબરપદ આપવા કહ્યું, પણ જીવે તેમાં વાંધા કાઢી તે નકાર્યું. થાકીને ઈશે 'વિષાદભરી વાણીમાં' જીવને સત્તાનો વર બતાવી તેનું જે વર્ણન કર્યું છે તે સાંભળતાં જ જીવ 'વર જ એ ચહું! એ જ હું!' કરતો 'ઉડયો જ ગતિ શીઘ્રથી!' માનવીની સત્તાકાંક્ષાને સુંદર રીતે પ્રગટ કરતું આ કાવ્ય આમ વિચાર-ગર્ભ છે, માનવીના વર્તન અને માનસ પર ભાષ્યરૂપ છે. આ કાવ્યમાં ઈશ્વરે કરેલાં સ્ત્રી, પ્રેમ, પયગંબર અને સત્તાનાં વેપારી માલ ખપાવવા કરતો હોય તેવાં વખાણભર્યાં વર્ણન છે સારાં, પણ જરા લાંબાં પડે છે. 'મુક્તિ'માં માંદા ઘરડા બળદને ધૂંસરીમાંથી મળેલી મુક્તિનો તેનો અનુભવ અને મસ્ત જુવાનીના તેના દિવસોથી અત્યારની તેની સ્થિતિનો વિરોધ બતાવી, મૃત્યુએ તેને આખરી મુક્તિ કેવી રીતે આપી તેનું ગદ્યાળુતાંમાં સરી પડતું વિગતપૂર્ણ ચિત્રાલેખન કવિએ કર્યું છે.

અને વધુમાં કવિ ક્યારેક દલીલોનો આશ્રય લે છે. આથી કાવ્યોમાં ગદ્યાળુતા પણ પેસી જાય છે અને 'જનતા' જેવાં કાવ્યો પદ્યદેહી નિબંધો કે વ્યાખ્યાનો બની જાય છે. આથી એના કાવ્યત્વ કરતાં વિચારસામગ્રી પર જ જેમ કવિએ પોતાનું લક્ષ રાખ્યું છે તેમ સહૃદયોએ પણ રાખવું પડે એમ છે.

'પનઘટ'ની આવી લાંબી રચનાઓ અને તેની વિચારસામગ્રી ત્યારે જોઈ લઈએ. 'જનતા' અને 'જનતા અને કવિ' એ બે કાવ્યો કવિની જનતાભક્તિ બતાવે છે. જનતામાં, તેની જિજીષિામાં, તેના આખરી વિજયમાં અને ભાવિ માંગલ્યમાં 'સ્નેહરશ્મિ'ની શ્રદ્ધા તેમાં બોલી રહી છે. પહેલા કાવ્યમાં જનતાના સત્ત્વનો જે વિચાર એમાં વ્યવસ્થિત રીતે લંબાવીને રજૂ થયો છે તે અને બીજામાંનું યુદ્ધસર્જિત સમકાલીન પરિસ્થિતિનું ચિત્ર ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે. 'શિખા અને દિવેટ' શ્રીમાનો અને સત્તાવાનોની સમૃદ્ધિ અને સત્તાને પોતાના જીવનહીરથી પોષતા શોષિતો પ્રત્યે કવિની હમદર્દી બતાવે છે. એમાં પં. ૭થી ૧૧ સુધીનું દીપશિખાઓનું વર્ણન કાવ્યમય છે. 'ઘડાતા ઇતિહાસનું એક પાનું' સામ્યવાદી વિચારસરણીના પ્રસરતા જુવાળની 'સ્નેહરશ્મિ'એ લીધેલી નોંધ છે. પૂંજીપતિઓની અહિંસાનો દંભ એક 'કૉમરેડ' જોરદાર ભાષણ કરીને ખુલ્લો પાડે છે, એવું એનું વસ્તુ છે. આ કાવ્યમાં કવિની જનતા–શ્રદ્ધા પં ૪૩૬–૪૪૧માં ફરી ઉચ્ચારણ પામી છે. પણ આ બધાં કાવ્યો કરતાં, પહેલી પંદર અને છેલ્લી પચ્ચીસ લીટીઓમાં ખાતમુહૂર્ત કરનારે કરવાની પૃથ્વીમૈયાની ક્ષમાપનપ્રાર્થનાનો સુંદર નમૂનો રજૂ કરતું 'ખાતમુહૂર્ત' વિશેષ આકર્ષક ચિંતનકાવ્ય છે. ખાતમુહૂર્ત વેળા પૃથ્વીને પ્રાર્થતો કવિ એમાં માનવીને માનવી રહેવા ન દેતી આજની સંસ્કૃતિ, ઉત્ક્રાન્તિ, એને અર્થે સંહારની જરૂર, હિંસામાં ધર્માધર્મ વિવેક, આદિ મહાપ્રશ્નોની વિચારરમણામાં પડી, અંતે માંગલ્ય અને શાંતિની જે ભાવના ઉદ્ગારે છે તે વાચકોના હૃદયમાંથી પડઘો પડઘો જગાવે એવી છે. 'મુક્તિ–ઉષા' અને 'અગ્નિસ્નાન'માંના

પ્રસંગોત્થ સંવેદનભીના ચિંતનનું પણ અહીં સ્મરણ કરવું જોઈએ.

છેલ્લું ઉલ્લેખાયેલું 'અગ્નિસ્નાન' એક પ્રસંગકાવ્ય કે કથાકાવ્ય છે. એવાં કાવ્ય આ સંગ્રહમાં બીજાં પણ ત્રણ છેઃ 'વરદાન,' 'મુક્તિ,' અને 'બ્રહ્માંડમંગલ.' 'પનઘટ'માં ગીત, સૉનેટ, મુક્તક, દીર્ઘ ચિંતન-કાવ્ય એ કાવ્યપ્રકારોએ હાજરી પુરાવી છે તો પ્રસંગકાવ્ય પણ બાકી રહ્યું નથી. પર્લ બકની 'ડ્રૅગન સીડ્ઝ' એ કથામાંના એક ચીની ગામડા પરના જાપાની બૉંબમારાના વર્ણનની અસરથી પ્રેરાયેલા 'અગ્નિસ્નાન' માંનું ભોળિયા ખેડૂતોના માનસનું નિરૂપણ અને વિમાનો તથા બૉંબનું ચિત્રાત્મક વર્ણન એ કાવ્યમાં 'સ્નેહરશ્મિ'એ કરેલા પ્રવાહી કટાવના પ્રયોગ અને માનવીની 'આત્મવિનાશક ઘોર ઘેલછા' પરના ચિંતન જેટલાં જ આકર્ષક છે. 'વરદાન' આઇસલૅન્ડની એક લોકકથાનું પદ્યરૂપાન્તર છે. એનો આરંભ સારો છે, અંદર આવતી કેટલીક ઉપમાઓ પણ આકર્ષક છે, પણ વધુ નોંધપાત્ર છે એનું વસ્તુ અને કથયિતવ્ય. જીવનરથમાં બેસાડી જગતમાં મોકલેલા જીવને ત્યાં ગોઠ્યું નહિ અને તે પાછો આવ્યો ત્યારે ઈશે તેને સ્ત્રી-સાથી અને નારીદેહ આપવા અને તે નહિ તો પયગંબરપદ આપવા કહ્યું, પણ જીવે તેમાં વાંધા કાઢી તે નકાર્યું. થાકીને ઈશે 'વિષાદભરી વાણીમાં' જીવને સત્તાનો વર બતાવી તેનું જે વર્ણન કર્યું છે તે સાંભળતાં જ જીવ 'વર જ એ ચહું! એ જ હું!' કરતો 'ઉડ્યો જ ગતિ શીઘ્રથી!' માનવીની સત્તાકાંક્ષાને સુંદર રીતે પ્રગટ કરતું આ કાવ્ય આમ વિચાર-ગર્ભ છે, માનવીના વર્તન અને માનસ પર ભાષ્યરૂપ છે. આ કાવ્યમાં ઈશ્વરે કરેલાં સ્ત્રી, પ્રેમ, પયગંબર અને સત્તાનાં વેપારી માલ ખપાવવા કરતો હોય તેવાં વખાણભર્યાં વર્ણન છે સારાં, પણ જરા લાંબાં પડે છે. 'મુક્તિ'માં માંદા ઘરડા બળદને ધૂંસરીમાંથી મળેલી મુક્તિનો તેનો અનુભવ અને મસ્ત જુવાનીના તેના દિવસોથી અત્યારની તેની સ્થિતિનો વિરોધ બતાવી, મૃત્યુએ તેને આખરી મુક્તિ કેવી રીતે આપી તેનું ગદ્યાળુતામાં સરી પડતું વિગતપૂર્ણ ચિત્રાલેખન કવિએ કર્યું છે.

અને વધુમાં કવિ ક્યારેક દલીલોનો આશ્રય લે છે. આથી કાવ્યોમાં ગદ્યાળુતા પણ પેસી જાય છે અને 'જનતા' જેવાં કાવ્યો પદ્યદેહી નિબંધો કે વ્યાખ્યાનો બની જાય છે. આથી એના કાવ્યત્વ કરતાં વિચારસામગ્રી પર જ જેમ કવિએ પોતાનું લક્ષ રાખ્યું છે તેમ સહૃદયોએ પણ રાખવું પડે એમ છે.

'પનઘટ'ની આવી લાંબી રચનાઓ અને તેની વિચારસામગ્રી ત્યારે જોઈ લઈએ. 'જનતા' અને 'જનતા અને કવિ' એ બે કાવ્યો કવિની જનતાભક્તિ બતાવે છે. જનતામાં, તેની જિજીવિષામાં, તેના આખરી વિજયમાં અને ભાવિ માંગલ્યમાં 'સ્નેહરશ્મિ'ની શ્રદ્ધા તેમાં બોલી રહી છે. પહેલા કાવ્યમાં જનતાના સત્ત્વનો જે વિચાર એમાં વ્યવસ્થિત રીતે લંબાવીને રજૂ થયો છે તે અને બીજામાંનું યુદ્ધસર્જિત સમકાલીન પરિસ્થિતિનું ચિત્ર ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે. 'શિખા અને દિવેટ' શ્રીમાનો અને સત્તાવાનોની સમૃદ્ધિ અને સત્તાને પોતાના જીવનદીરથી પોષતા શોષિતો પ્રત્યે કવિની હમદર્દી બતાવે છે. એમાં પં. ૭થી ૧૧ સુધીનું દીપશિખાઓનું વર્ણન કાવ્યમય છે. 'ઘડાતા ઇતિહાસનું એક પાનું' સામ્યવાદી વિચારસરણીના પ્રસરતા જુવાળની 'સ્નેહરશ્મિ'એ લીધેલી નોંધ છે. પૂંજીપતિઓની અહિંસાનો દંભ એક 'કૉમરેડ' જોરદાર ભાષણ કરીને ખુલ્લો પાડે છે, એવું એનું વસ્તુ

પ્રસંગોત્થ સંવેદનભીના ચિંતનનું પણ અહીં સ્મરણ કરવું જોઈએ.

છેલ્લું ઉલ્લેખાયેલું 'અગ્નિસ્નાન' એક પ્રસંગકાવ્ય કે કથાકાવ્ય છે. એવાં કાવ્ય આ સંગ્રહમાં બીજાં પણ ત્રણ છેઃ 'વરદાન,' 'મુક્તિ,' અને 'બ્રહ્માંડમંગલ.' 'પનઘટ'માં ગીત, સૉનેટ, મુક્તક, દીર્ઘ ચિંતન-કાવ્ય એ કાવ્યપ્રકારોએ હાજરી પુરાવી છે તો પ્રસંગકાવ્ય પણ બાકી રહ્યું નથી. પર્લ બકની 'ડ્રૅગન સીડ્ઝ' એ કથામાંના એક ચીની ગામડા પરના જાપાની બૉંબમારાના વર્ણનની અસરથી પ્રેરાયેલા 'અગ્નિસ્નાન' માંનું ભોળિયા ખેડૂતોના માનસનું નિરૂપણ અને વિમાનો તથા બૉંબનું ચિત્રાત્મક વર્ણન એ કાવ્યમાં 'સ્નેહરશ્મિ'એ કરેલા પ્રવાહી કટાવના પ્રયોગ અને માનવીની 'આત્મવિનાશક ઘોર ઘેલછા' પરના ચિંતન જેટલાં જ આકર્ષક છે. 'વરદાન' આઇસ્લૅન્ડની એક લોકકથાનું પદ્યરૂપાન્તર છે. એનો આરંભ સારો છે, અંદર આવતી કેટલીક ઉપમાઓ પણ આકર્ષક છે, પણ વધુ નોંધપાત્ર છે એનું વસ્તુ અને કથયિતવ્ય. જીવનરથમાં બેસાડી જગતમાં મોકલેલા જીવને ત્યાં ગોઠયું નહિ અને તે પાછો આવ્યો ત્યારે ઇશે તેને સ્ત્રી-સાથી અને નારીદેહ આપવા અને તે નહિ તો પયગંબરપદ આપવા કહ્યું, પણ જીવે તેમાં વાંધા કાઢી તે નકાર્યું. થાકીને ઇશે 'વિષાદભરી વાણીમાં' જીવને સત્તાનો વર બતાવી તેનું જે વર્ણન કર્યું છે તે સાંભળતાં જ જીવ 'વર જ એ ચહું! એ જ હું!' કરતો 'ઉડ્યો જ ગતિ શીઘ્રથી!' માનવીની સત્તાકાંક્ષાને સુંદર રીતે પ્રગટ કરતું આ કાવ્ય આમ વિચાર-ગર્ભ છે, માનવીના વર્તન અને માનસ પર ભાષ્યરૂપ છે. આ કાવ્યમાં ઈશ્વરે કરેલાં સ્ત્રી, પ્રેમ, પયગંબર અને સત્તાનાં વેપારી માલ ખપાવવા કરતો હોય તેવાં વખાણભર્યાં વર્ણન છે સારાં, પણ જરા લાંબાં પડે છે. 'મુક્તિ'માં માંદા ઘરડા બળદને ધૂંસરીમાંથી મળેલી મુક્તિનો તેનો અનુભવ અને મસ્ત જુવાનીના તેના દિવસોથી અત્યારની તેની સ્થિતિનો વિરોધ બતાવી, મૃત્યુએ તેને આખરી મુક્તિ કેવી રીતે આપી તેનું ગદ્યાળુતામાં સરી પડતું વિગતપૂર્ણ ચિત્રાલેખન કવિએ કર્યું છે.

છેલ્લું 'બ્રહ્માંડમંગલ' 'સ્નેહરશ્મિ'ની કલ્પના અને ભાવનાશીલતાએ મળીને એમની પાસે લખાવવા માંડેલા એક સુદીર્ઘ કાવ્યનો પ્રવેશક ખંડ છે. કાવ્યવસ્તુનેા સમય આજથી હજારેા વર્ષ પછીનો છે. પૃથ્વી વિજ્ઞાનદ્વારા ભૌતિક સુખ–સત્તાની ટોચે પહોંચી ગઈ છે. પણ દરમ્યાન 'કલ્યાણનો આ માર્ગ નથી' એવેા અવાજ તેણે સતત સાંભળ્યા કર્યો છે. 'આ બે બળેાનો સંઘર્ષ એ પૃથ્વીની એક મહાસાધના હતી', એમ કવિ જણાવે છે. વસુધાની આ સાધનાની પૂર્ણાહુતિને અવસરે અંતરિક્ષમાં મંદાકિનીતીરે ઉજવાતા એ તપસ્વિનીના પૂજનના ઉત્સવથી કાવ્યનો પ્રારંભ થાય છે. એ પ્રારંભનીય આ તેા વાનગી જ હોઇ સમગ્ર કાવ્ય કેવું થશે તેનો જોષ અત્યારથી જોઈ શકાય નહિ. આટલું જ કહી શકાય કે કાવ્યના વસ્તુની કલ્પના આકર્ષક છે અને આખું કાવ્ય જોવાની ઉત્સુકતા જગાડે એવી છે. 'સ્નેહરશ્મિ'એ ઝટ પૂરું કરે!

બાકીનાં કાવ્યેામાં 'સેવક', 'એક સુંદરીને', 'જુદાઈ', 'એ તેા ન તું?' અને 'વિદાય વેળાએ'નું સમૂહનાં સારાં કાવ્યેામાં સ્થાન છે. 'સેવક' ટાગેારશૈલીનાં 'સ્નેહરશ્મિ'નાં કાવ્યેામાં એક સારા કાવ્યનેા ઉમેરેા કરે છે. 'એક સુંદરીને'માં કવિની ઉદારતા ચંચળ નારીની સેવાની કદર બૂઝે છે. જીવની એકલતાનું જેમ મેથ્યુ આર્નોલ્ડે દ્વીપનું અને કલાપીએ અકેકાની અસાર મુસાફરીનું રૂપક આપી કાવ્ય બનાવ્યું છે તેમ 'સ્નેહરશ્મિ'એ પેાતાની રીતે કવેલું એનું કાવ્ય છે 'જુદાઇ.' 'એ તેા ન તું?' 'હૃદયશાયી અનન્ત ઈશ'ની અંતરમાં થતી ઝાંખી અનુભૂતિને છટાથી વર્ણવે છે. 'વિદાય વેળાએ' છે તેા પ્રાસંગિક રચના, પણ એમાં લાગણી કવિતા બની છે. 'પડેાશી' અને 'ચિ. ગૌરીને' માં ફરકતી વિનેાદલહર સંગ્રહમાં બીજે પણ ફરકી હોત તેા હળવાં કાવ્યેાનેય એક વિભાગ ખેાલી આપવેા પડત.

ગીતેા સિવાયની 'પનઘટ'ની આ કાવ્યસામગ્રી એક વાત એ તેા કહેશે જ કે 'સ્નેહરશ્મિ'ને વૃત્તરચના ગીતરચના જેટલી જ સિદ્ધ છે. 'પૂર્ણિમા'નેા ધીરગંભીર મંદાક્રાન્તા, 'વરદાન'ના શિખરિણી

અને પૃથ્વી, 'વરદાન', 'ખાતમુહૂર્ત' 'જનતા' અને 'મુક્તિ'નો પ્રવાહી અનુષ્ટુપ્, 'અગ્નિસ્નાન'નો કટાવ, 'ઘડાતા ઇતિહાસનું એક પાનું'ના મુક્ત હરિગીતનાં પંક્તિશકલો, 'પ્યાસ'નો સવૈયો, ઉપજાતિ, વસંતતિલકા, વૈતાલીય, આદિના કેટલાંક કાવ્યોમાં થયેલ ઉપયોગ અને સોનેટોનાં વૃત્તો આની સાક્ષી પૂરશે. અને આ, પોતે પિંગળના નિયમો નથી જાણતા એવા એમના કેટલાક મિત્રોએ ઘણીવાર સાંભળ્યો હશે એવા કવિના એકરાર છતાં ! છંદોમાં ક્યાંક છૂટછાટ લીધાના દાખલા ઝીણ-નજરા વાચકો ખોળી નહિ કાઢે એમ નહિ, પણ સમગ્ર રીતે જોતાં છંદોરચના 'સ્નેહરશ્મિ'ને આયાસસિદ્ધ નથી લાગતી. પંક્તિઓની પંક્તિઓ તેમની સ્રવિણી (ફાઉન્ટન-પેન)માંથી સરતી જતી હશે એમ અનુમનાય છે. પણ છંદોરચનામાં એમને મહેનત પડતી નથી માટે જ તેઓ લખી નાખે છે વધુ. વૃત્ત જેમને વશ હોય છતાં જેમની પાસે કલાસંયમ હોય એવા 'કાન્ત' જેવા કવિઓ તો વિરલ. બાકી તો વૃત્તરચનાની ફાવટવાળા 'કલાપી', બોટાદકર અને ખબરદાર જેવા કવિઓ એ જ ફાવટને લીધે દીર્ઘસૂત્રી બની જતા હોય છે. 'સ્નેહ-રશ્મિ'નું પણ આવું જ છે. વળી કશુંય અ-વાચ્ય ન રાખવાની ટેવ પણ એમની પાસે આમ કરાવે છે. પરિણામે એમનાં પ્રસંગ-વર્ણનાત્મક કે ચિંતનાત્મક છંદોબદ્ધ કાવ્યો લાંબાં થઈ જાય છે, અને કાવ્યબંધ દૃઢ રહેતો નથી. ચારથી માંડી એકવીસ પાનાં સુધી પહોં-ચતાં ફક્ત બાર જ* કાવ્યો 'પનઘટ'નાં અર્ધોઅર્ધ પૃષ્ઠ રોકે છે !

સંગ્રહનાં 'અગ્નિસ્નાન', 'વરદાન', 'પડોશી' અને 'સ્થિરતા એ તો સમતુલા' એ મુક્તકની સામગ્રી પારકી હોવાનું અને કેટલાંક મુક્તકો પર પ્રચલિત સુભાષિતોની અસર હોવાનું 'સ્નેહરશ્મિ'એ નિવેદનમાં જણાવ્યું છે જ. પણ તે ઉપરાંત પણ કોઈ કોઈ સ્થળે

+ 'પનઘટ', 'વર્ષાગમને', 'જનતા', 'અગ્નિસ્નાન', 'પૂર્ણિમા', 'જનતા અને કવિ', 'મુક્તિ—ઉષા', 'વરદાન', મુક્તિ', 'ઘડાતા ઈતિ-હાસનું એક પાનું', 'ખાતમુહૂર્ત' અને 'બ્રહ્માંડમંગલ'.

અન્ય કવિઓની કૃતિઓ કે પંક્તિઓ કાવ્યરસિકોને યાદ આવી જશે. દાખલા તરીકે, 'ધરતીની નારી'નો ઢાળ, એની ધ્રુવપંક્તિ અને તેનો ભાવ શ્રી. પ્રહ્લાદ પારેખના 'પરબ' ('બારી બહાર' પૃ. ૨૧) એ ગીતનું સ્મરણ કરાવ્યા વિના નહિ રહે. 'વર્ષાગમને'માંની મેઘોના નૃત્યની કલ્પના 'સુંદરમ્'નાં 'મેઘનૃત્ય' ('કાવ્યમંગલા' પૃ. ૫૪) ની, એનો છંદ, કોઈ કોઈ શબ્દો અને અંતભાગ શ્રી. ઉમાશંકરના 'નિશીથ'ની અને 'મચી રહ્યો ઉત્સવ પ્રેમનો શો' અને 'ત્રિકોણ ના' ક્યાંય રહ્યો જ પ્રેમનો' જેવું વચમાંનું નિરૂપણ ગોવર્ધનરામકૃત 'સ્નેહમુદ્રા'ના વર્ષાવર્ણનમાંના બધે રતિ (=સ્નેહ)નું સામ્રાજ્ય વ્યાપ્યું છે એવા નિરૂપણની યાદ કરાવે છે. 'મુક્તિ' અંગ્રેજ કવિ રાલ્ફ હોગ્સનકૃત 'ધ ગુલ' એ કાવ્યને સંભારાવે નહિ એમ બને નહિ. 'મેઘદૂત'ના સ્મરણસંસ્કાર જગાડતા 'પૂર્ણિમા'ની

આજે આવી વિવિધ સ્મૃતિઓથી ભરી પૂર્ણિમાને
જોતાં તું યે મુજ સમ હશે શોચી આવું રહી કે"

એ પંક્તિઓ 'કાન્ત'ના 'ચંદ્રાને સંબોધન'માંના કવિ–તર્કની સ્મૃતિ જગાડે છે. એ જ રીતે 'માઝમ રાત'ની બીજી કડીમાં

'સૂરજ થારાં પૂજસું ભર મોતિયનકો થાર
બે ઘડી મોડો ઊગજે મારો સાહ્યબો ખેલે શિકાર'

એ જાણીતી પંક્તિઓનો અને 'ઝંખના'માંની

'પાસેનું તે તો ન પેખાય ને, પેખ્યું ના તેની પ્યાસ'

એ પંક્તિમાં Alas we look before aud after and pine for what is not' એ અંગ્રેજ કવિ શેલીની કાવ્યપંક્તિનો ભણકાર સંભળાયા વિના રહેશે નહિ. 'પનઘટ' વાંચતાં સહૃદયોના મનમાં જે સાહિત્યિક સામ્યોના સ્મરણ–સંસ્કાર જાગૃત થવાના તેની પ્રગટ નોંધ લેવા સારુ જ આ જણાવ્યું છે. કવિની મૌલિકતાના ટકા આટલા પરથી જ ઘટાડી નાખવાની દુશ્ચેષ્ટા કરતાં તો આ કાવ્યો જ વાચકોને અટકાવશે. કારણ એ છે કે 'ધરતીની નારી' તથા 'વર્ષા-

ગમતે' જેની સાથે તેનું સામ્ય બતાવવામાં આવ્યું તે કાવ્યેાના તેમના મનમાં પડયા રહેલા સંસ્કારેાથી પ્રેરાયાં હેાવાનેા અથવા તેમાં એ સંસ્કારેા તેમનાથી બેમાલૂમ રીતે આવી ગયાનેા સંભવ પૂરતેા છે. તથાપિ, એ કાવ્યેાને પેલાંની સાથે સરખાવી જોતાં 'સ્નેહરશ્મિ'નાં વસ્તુ અને નિરૂપણની ભાત જુદી તરી આવતી દેખાય છે અને 'ધણુલ' અને 'મુક્તિ'માં મરતા બળદની વાત પૂરતું સામ્ય છે છતાં બંનેમાં વીગતેા અને નિરૂપણનેા ફેર પણ છે.

'અર્ઘ્ય' સાથે સરખાવતાં 'પનઘટ' કવનવિષયેા, કાવ્યપ્રકારેા અને કવિમાનસનેા મૂળ રંગ એના એ જ બતાવે છે. ગીતલેખનની ફાવટવાળા, ગીતેાના જેટલી જ આસાનીથી શિષ્ટ પ્રૌઢ વૃત્તરચના પણ કરી શકતા, પ્રધાનપણે ઊર્મિકવિ છતાં ચિંતનકવિય બની શકતા, લાલિત્યના કવિ છતાં કયારેક ભવ્યતાને ગાઈ જાણતા, પ્રેા. ઠાકેારની અસરવાળી આધુનિક ગુજરાતી કવિતાની થેાડીક રીત અપનાવવા છતાં પ્રકૃતિએ અને કાવ્યરુચિએ રવીન્દ્રનાથ ને ન્હાનાલાલના કવિવારસ કે અનુયાયી જેવા, પ્રકૃતિપ્રેમી ભાવનારસિક ગાંધીવાદી રાષ્ટ્રભક્ત કવિનું જે દર્શન 'અર્ઘ્ય'માં થતુ હતું તે 'પનઘટ'માં પણ થાય છે. પણ 'પનઘટ'ના કવિ 'અર્ઘ્ય'ના જ કવિ હેાવા છતાં 'અર્ઘ્ય'ના મૌગ્ધ્યને વટાવી ગયા છે. બંગાળી ઢબની રચનાએાનેા મેાહ એાછેા કરી ગીતેામાં ગુજરાતી ઢાળેાને પ્રયેાજી 'અર્ઘ્ય'ના ગીતકવિ કરતાં તે અહીં વધુ સફળ ગીતકવિ બન્યા છે. પદ્યરચનામાં તે વિશેષ વૈવિધ્ય દાખવે છે. વાસ્તવદર્શન અને રંગદર્શિતાનેા વધુ મુક્ત વિહાર તેમણે અહીં કરાવ્યેા છે. 'બ્રહ્માંડમંગલ'ની કલ્પના દ્વારા મેાટી કવિતા–ફાળ ભરવા પણ તે ઉદ્યુક્ત થયા છે. 'અર્ઘ્ય'માં મિત્ર અને ભગિનીના પ્રેમને ગાનાર એથી આગળ વધી 'પનઘટ'માં શૃંગારરસિક પ્રણયના ગાયક બન્યા છે. 'પનઘટ' આમ 'અર્ઘ્ય' પછીનેા વિકાસ બતાવે છે. એટલું જ નહિ, પેાતાની શક્તિએાનેા ઉતાવળેા અને અધૂરેા ઉપયેાગ કરીને એાછેથી સંતેાષ માની બેસી ન રહે અને ઊંચી કાવ્યસિદ્ધિ કવિતાની દેવીની

જે એકનિષ્ઠ ભક્તિ અને એકાગ્ર તપ માગે છે તે તેઓ વધારતા રહે તો 'સ્નેહરશ્મિ' જરૂર આથી ચડિયાતી કવિતા ગુજરાતને ચખાડી શકે એમ છે, એની સુખદ પ્રતીતિ પણ એ કરાવે છે.

'પનઘટ'નાં કાવ્યજળ દુર્બોધતા કે ક્લિષ્ટતાના ડહોળ વિનાનાં સ્વચ્છ અને શીતલ છે. એથી જ તો કવિને પાછળ ટિપ્પણ આપવાની જરૂર પડી નથી. એ ડુબાડી દે એટલાં ઊંડાં કે સંકુલતાનાં વમળવાળાં નથી, તો એ સાવ છીછરાં પણ નથી. કાવ્યરસિકો એનાં સ્નાન–પાનથી જરૂર પ્રસન્નતા અનુભવવાના.

‘ અલકા ’

સ્વ. શરદબાબુની કૃતિઓએ પોતાની ગુણસંપત્તિથી વાજબી રીતે જ ગુજરાતને વર્ષોથી મુગ્ધ કર્યું છે. એકથી વધુ અનુવાદકોને હાથે ગુજરાતીમાં ઉતારાઈ જુદાં જુદાં નામથી જુદા જુદા પ્રકાશકો તરફથી પ્રગટ થયે જતી શરદકૃતિઓ તેમનું એ આકર્ષણ જરાય મંદ પડ્યું નથી એના પુરાવા રૂપ છે. શરદબાબુની કૃતિઓની એ અખંડ અનુવાદ-ધારાને ચાલુ રાખવા મથતી આ ‘ અલકા ’ પણ એક રીતે નવા નામે નવા વેષમાં રજૂ થતી શરદબાબુની એક જાણીતી કૃતિ છે. ‘ જાણીતી ’ એટલા સારુ કે એનું વસ્તુ છે ‘ ભૈરવી ’ નામના ગુજરાતી અનુવાદથી અને ન્યુ થિયેટર્સના ‘ પૂજારિન નામના ચિત્રથી જાણીતી થયેલી શરદ-બાબુની વાર્તા ‘ દેના–પાઓના ’નું; ‘ નવા વેષમાં ’ એટલા સારુ કે એ કથા અત્રે નવલકથાના નહીં પણ નાટકના સ્વાંગમાં રજૂ થાય છે.

નાટક? ત્યારે શરદબાબુએ નાટકોય લખ્યાં છે, એમ ? વાત એમ છે કે શરદબાબુ પોતે તો મુખ્યત્વે વાર્તા–નવલકથા–કાર જ છે, પણ તેમની કેટલીક વાર્તાઓનો, જેમ પ્રથમ મૂક અને પછી વાચાલ ચિત્રપટે, તેમ રંગભૂમિએ પણ સારો ઉપયોગ કરી લીધો છે. વસ્તુતઃ જે દેશમાં રંગ-ભૂમિ સંસ્કારી, કાર્યક્ષમ અને પ્રગતિશીલ હોય છે ત્યાં કેટલીક શિષ્ટ નવલકથાઓ નાટકરૂપે રંગભૂમિ પર આવ્યા વિના રહેતી નથી. આ રીતે શરદબાબુની ‘ ગૃહદાહ, ’ ‘ પલ્લીસમાજ, ’ ‘ દેના–પાઓના ’ અને ‘ દત્તા ’ એ વાર્તાઓ અનુક્રમે ‘ અચલા, ’ ‘ રમા, ’ ‘ ષોડશી ’ અને ‘ વિજયા ’ એ નામે અને બીજી કેટલીક વાર્તાઓ બીજાં નામથી નાટક-

રૂપે બંગાળી રંગભૂમિ પર સફળતાપૂર્વક ભજવાઈ ચૂકી છે. બંગાળના પ્રસિદ્ધ અભિનેતા શ્રી.શિશિરકુમાર ભાદુડીની મંડળીએ 'ષોડશી' અને 'રમા'ના પ્રયોગો તો ખૂબ સફળતાપૂર્વક કર્યા હતા એમ કહે છે. આ 'અલકા' એ 'ષોડશી' ના હિન્દી અનુવાદ પરથી કરેલો અનુવાદ છે. 'ષોડશી' ના હિંદી અનુવાદને કશી પ્રસ્તાવના છે જ નહીં, પણ 'રમા'ના હિન્દી અનુવાદક પ્રસ્તાવનામાં નોંધે છે કે શરદબાબુએ પોતે જ 'પલ્લી-સમાજ'ને 'રમા' નામ આપી રંગભૂમિને માટે નાટકરૂપે પરિવર્તિત કર્યું હતું. આ જોતાં'દેના-પાઓના' નું નાટ્યવેષાન્તર 'ષોડશી' પણ શરદબાબુએ જ કરી આપ્યું હોવું જોઇએ. આટલે અંશે શરદબાબુને નાટકકાર તરીકે ગણી શકાશે, હવે.

ચટકદાર અને આવેશભર્યા ઊકળતા સંવાદ, માર માર કરતા બનાવોની ઝડપી પરંપરા, અને તાલમેલિયા તથા વાસ્તવ જીવનની ભયંકર વિડંબના કરતા ટેબ્લોની આકાંક્ષા જન્માવતા નાટ્યસ્વરૂપે તો ક્યારની વિદાય લઈ લીધી છે. તેમાંય આ તો છે શરદબાબુનું નાટક. એટલે એમાં એવી કશી સામગ્રી હોય નહીં એ દેખીતું છે. એમાં તો હોય સાદા છતાં મર્મસ્પર્શી અને ટૂંકા સંવાદ, જેમાંથી તેનાં બોલનારાંનાં હૈયાંનાં પડે પડ ઉકેલાતાં જાય; એમાં તો હોય એટલા જ પ્રસંગો અને એટલાંજ પાત્રો, જેટલાંના સુયોગથી કોઈ કરુણ ભવ્ય મંગલ જીવનનાટક ભજવાઇ જતું હોય.

'અલકા' નું જીવનનાટક ભજવાય છે ચંડીગઢની રંગભૂમિ પર. બીજગામના નવા જમીનદાર જીવાનંદ ચૌધરીને તેના વિધાતા શરદબાબુ તેના ઉદ્ધારાર્થે ચંડીગઢમાં લાવે છે. ત્યાંથી વસ્તુ શરૂ થાય છે ને તેના અવસાનની સાથે પૂરું થાય છે. માનવહૃદયની અંતિમ ભલાઈ વિશે આપણને આસ્થાળુ કરે તેવું એ દુરાચારી શરાબી જીવાનંદનું હૃદયપરિવર્તન એ તેનો મુખ્ય વિષય છે. એ પરિવર્તનની વિધાત્રી બને છે અલકા, પૂર્વજીવનમાં જેને પરણી જીવનંદ તેના જીવનમાંથી અલોપ થઈ ગયેલો હતો અને જે ત્યારબાદ 'ષોડશી' નામ ધારી ચંડીમાતાની

ભૈરવી (=પૂજારિણી) બની છે. વળી પરિવર્તન એકલું જીવાનંદનું જ નથી થતું, આ ભૈરવીનું પણ થાય છે. એ ષોડશી મટી જઈ, ભૈરવીપદ ફગાવી દઈ, સંન્યાસિની મટી સ્ત્રી બને છે, સંસારિણી બને છે, તે છે એનું પરિવર્તન. જીવાનંદના પરિવર્તનની સાથોસાથ સહયોગી ભાવે ભૈરવીનું આ પરિવર્તન પણ નાટકમાં ગુંથાઈ ગયું છે.

જે રાતે ચંડીમાતાની જમીનના પૈસા માગવાની ધૃષ્ટતા કરનાર જમીનદારને એક વાર જોઇ લેવા ને તેને બેચાર શબ્દો સંભળાવી દેવા ષોડશી રોષભેર જીવાનંદ સમક્ષ આવીને ઊભી રહે છે તે રાતથી આ પરિવર્તનનાં ચક્ર ગતિમાન થાય છે અને એ રીતે એમનું એ પહેલું મિલન બન્નેને માટે શુભંકર નીવડે છે, જો કે બાહ્ય દૃષ્ટિએ ભૈરવીને માટે તો એ અકીર્તિકર ને ઉપાધિજનક ઠરે છે. વિલાસી અને નિરુદ્દેશ જીવનલીલાની અવિતૃપ્તિથી તેમ જ વિફળતાથી થાકેલો જીવાનંદ પરિવર્તન માટે તૈયાર જ હોય છે. પ્રતિષ્ઠાને ભોગે પોતાને બચાવનાર ભૈરવીના એ ભોગની કિંમત ક્ષુદ્ર પૈસામાં કરવા માટે લજ્જિત બનતા જીવાનંદનો મૂર્છિત આત્મા ષોડશીનું ખરું અભિજ્ઞાન મળ્યે જાગી જાય છે. એને પુનઃ અલકા બનવાની જીવાનંદની પ્રાર્થનાને અશક્ય કહેતી ભૈરવીના હૃદયમાં પણ પરિવર્તનની પ્રક્રિયા આરંભાય છે. જીવાનંદને ઓળખી જવાથી જ એ બદનામી વહોરવાનું જોખમ ખેડીને તેને બચાવે છે તેમાં આ જોઈ શકાશે.

પણ પરિવર્તન પૂરું થતાં તો વાર લાગે છે. ષોડશી તરત જ અલકા બની જાય તો પછી વસ્તુ આગળ કેમ વધે ? ને એમ તરત એ માની જાય તો એ શરદબાબુની માનસપુત્રી શાની ? એને શરદબાબુનાં બધાં સ્ત્રીપાત્રો માફક પૂરતું આત્મગૌરવ છે. ભૈરવી તરીકેની પોતાની પ્રાપ્ત ફરજનો ખ્યાલ છે, તેમ જ સમાજનીતિનોય એણે વિચાર કરવાનો છે. એ ત્રણેય બંધનને ફગાવી દેવા જેવું હજુ એણે જીવાનંદમાં કશું ભાળ્યું નથી. જીવાનંદની પ્રાર્થના એક દારૂડિયાનો ક્ષણિક ઊભરો હતો કે સ્થિર વૃત્તિ, તેની પણ એને ખાતરી થઈ ન હતી. વળી શરદબાબુની

હમેશની રીત પણ એવી કે એવાં બે પાત્રોને પાસે લાવવાં, વળી દૂર લઈ જવાં, વળી પાસે લાવવાં અને એમનાં મનોયાતના, પ્રેમ, ત્યાગ–ઇત્યાદિની આકરી તાવણી કરી, બંનેનાં હૈયાંની એકમેક માટેની ગૂંચો ઉકેલાવી, સ્વમાન, વર્તમાન ધર્મ અને સમાજમાન્ય નીતિ-ધોરણોને ફેંકી દેવા પૂરતું બળ એ બતાવે ત્યારે જ તેમને એકમેકની પ્રાપ્તિ કરાવવી.

આવી આ જીવાનંદ ને ભૈરવીની તાવણીમાં ચંડીગઢની સ્થાનિક ખટપટ સારો ભાગ ભજવી જાય છે. જનાર્દનરાય, એકકોડી નંદી, શિરોમણિ, આદિ સ્વાર્થી ધૂર્તોની પોતાના માર્ગમાં આડી આવતી ભૈરવીને દૂર કરવાની ખટપટના વમળમાં આ બન્નેને પોતપોતાની રીતે ઘસડાવું પડતું હોવાથી તેમના બાહ્ય આચરણમાં કેટલાક આઘાતપ્રત્યાઘાતો શરૂ થાય છે. ભૈરવી જીવાનંદની કચેરીમાં જતી નથી, અને તેના તથા પેલી ખટપટી જમાતના હુકમની સીધી અવજ્ઞા કરે છે, તો જીવાનંદ માતાની જમીન કોઈ મદ્રાસી સાહેબને વેચી મારે છે અને ષોડશીને ભૈરવીપદેથી દૂર કરવામાં પોતાની સંમતિ આપે છે. તેમને એકબીજાથી દૂર લઈ જતા ભાસતા આ બાહ્ય સંઘર્ષણ નીચે તે બન્નેનાં અન્તર એકમેકની વધુ નજીક આવવાનું કરતાં હોય છે. એને લીધે નાટ્યકલાને ખાસ આવશ્યક એવું તાણ (Dramatic Tension) અહીં દેખવા મળે છે. ભૈરવી પોતાના ગુરુ જેવા ફકીરસાહેબને જીવાનંદ વિરુદ્ધ હું સાક્ષી નહિ આપી શકું તેમ સંભળાવી દે છે. હેમ કહે છે તેમ ભૈરવી થઈ એટલે તે સ્ત્રી મટી જતી નથી. હેમવતીના ગયા બાદ તે બોલી ઊઠી : 'હેમ, તું આજે ન જાણે કેટલાય દહાડાનો મારી આંખો પર બંધાયેલો પાટો ખોલી ગઈ છું, બહેન !' (પૃ. ૭૨). આગળ ઉપર નિર્મળાને એ કહે છે કે ત્યારસુધી પોતે કરેલું બધું જ—ધર્મ, કર્મ, વ્રત, સેવા—તેને હવે મિથ્યા લાગે છે. આખરે તે ચાલી જાય છે ત્યારે પણ પ્રફુલ્લના કહેવા મુજબ (જુઓ પૃ. ૧૨૨) એ મનમાં ને મનમાં જીવાનંદથી ડરતી હતી માટે જ. એ ડર તે પોતાના

સંન્યાસિનીધર્મને ધક્કો મારી હૈયામાંની સંસારિણી બહાર આવી જાય તેનો.

જીવાનંદ પણ, આમ તેણે ભૈરવીના હિત વિરુદ્ધ વર્તન કરેલું છે છતાં, કોઈ આંતર પ્રેરણાથી ધકેલાઈ તેનો સમાગમ શોધતો હોય છે ને તેને પોતાનો બધો ભાર લઈ લેવાની વિનવણી કરતો હોય છે. નિર્મળનો એની સાથેનો સંબંધ શંકી ઈર્ષ્યાકુલ બની તે ભૈરવીને મહેણાંટોણાં સંભળાવે છે, છતાં તે ચાલી જાય એ તેને ગમતું નથી દસ્તાવેજ ને મંદિરના પટારાની ચાવી ભૈરવી તેને સોંપી ગરીબ ખેડૂતોની રક્ષાની જવાબદારીનો ભાર પણ તેને માથે નાખે છે ત્યારે તો તે ખરેખર અભિભૂત થઈ જાય છે. એ વખતથી તેનું પરિવર્તન પૂરેપૂરું થઈ જાય છે. ભૈરવી જાય છે તે વેળા જીવાનંદની આકુળ પ્રાર્થના—

'હું સંન્યાસી બની જઈશ? જૂઠી વાત. હવે તો હું જીવવા માગું છું માણસોની વચ્ચે માણસ બનીને રહેવા માગું છું. મારે ઘર જોઈએ છે, ગૃહસ્થાશ્રમ જોઈએ છે, સ્ત્રી જોઇએ છે, બાળકો જોઈએ છે, અને મૃત્યુ જે રોક્યું નહિ રોકાય તે દિવસે એમની બધાંની આંખો આગળ હું ચાલ્યો જવા માગું છું. પરંતુ, આ બધી પ્રાર્થના કરું કોના સમક્ષ?'

જોતાં લાગે કે જીવાનંદ હવે પહેલાંનો જીવાનંદ નથી રહ્યો.

પણ ભૈરવી તે વેળા ચાલી જાય છે. ચાલી ન જાય તો પછી જીવાનંદના પરિવર્તન પછીનું વર્તન કેમ કરીને દેખાડાય? પાછલો કરુણ અન્ત પણ તો કેમ કરીને લવાય? આ જીવાનંદની કસોટી છે. કસોટીમાં એ ઓછો ઊતરતો નથી. પોતાનો ભાર અલકાએ ન લીધો, પણ ઊલટો પોતાની પર મંદિરનો તેમ જ ખેડૂતોનો ભાર તે નાખી ગઈ. તે ભાર એ ધર્મબુદ્ધિથી વહે છે. તે દારૂ અને પિસ્તોલ તજે છે, ઘર બળી જતાં હાથપગા પૈસાનો ઉપયોગ તે ફરી બાંધવામાં નહીં પણ ખેડૂતો માટે પુલ બાંધવામાં કરે છે, ને સૌથી મોટું તો એ કે માતાની

હમેશની રીત પણ એવી કે એવાં બે પાત્રોને પાસે લાવવાં, વળી દૂર લઈ જવાં, વળી પાસે લાવવાં અને એમનાં મનોયાતના, પ્રેમ, ત્યાગ–ઇત્યાદિની આકરી તાવણી કરી, બંનેનાં હૈયાંની એકમેક માટેની ગૂંચો ઉકેલાવી, સ્વમાન, વર્તમાન ધર્મ અને સમાજમાન્ય નીતિ-ધોરણોને ફેંકી દેવા પૂરતું બળ એ બતાવે ત્યારે જ તેમને એકમેકની પ્રાપ્તિ કરાવવી.

આવી આ જીવાનંદ ને ભૈરવીની તાવણીમાં ચંડીગઢની સ્થાનિક ખટપટ સારો ભાગ ભજવી જાય છે. જનાર્દનરાય, એકકોડી નંદી, શિરોમણિ, આદિ સ્વાર્થી ધૂર્તોની પોતાના માર્ગમાં આડી આવતી ભૈરવીને દૂર કરવાની ખટપટના વમળમાં આ બન્નેને પોતપોતાની રીતે ઘસડાવું પડતું હોવાથી તેમના બાહ્ય આચરણમાં કેટલાક આઘાતપ્રત્યાઘાતો શરૂ થાય છે. ભૈરવી જીવાનંદની કચેરીમાં જતી નથી, અને તેના તથા પેલી ખટપટી જમાતના હુકમની સીધી અવજ્ઞા કરે છે, તો જીવાનંદ માતાની જમીન કોઈ મદ્રાસી સાહેબને વેચી મારે છે અને ષોડશીને ભૈરવીપદેથી દૂર કરવામાં પોતાની સંમતિ આપે છે. તેમને એકબીજાથી દૂર લઈ જતા ભાસતા આ બાહ્ય સંઘર્ષણ નીચે તે બન્નેનાં અન્તર એકમેકની વધુ નજીક આવવાનું કરતાં હોય છે. એને લીધે નાટ્યકલાને ખાસ આવશ્યક એવું તાણ (Dramatic Tension) અહીં દેખવા મળે છે. ભૈરવી પોતાના ગુરુ જેવા ફકીરસાહેબને જીવા-નંદ વિરુદ્ધ હું સાક્ષી નહિ આપી શકું તેમ સંભળાવી દે છે. હેમ કહે છે તેમ ભૈરવી થઈ એટલે તે સ્ત્રી મટી જતી નથી. હેમવતીના ગયા બાદ તે બોલી ઊઠી : ‘હેમ, તું આજે ન જાણે કેટલાય દહાડાનો મારી આંખો પર બંધાયેલો પાટો ખોલી ગઈ છું, બહેન !’ (પૃ. ૭૨). આગળ ઉપર નિર્મળાને એ કહે છે કે ત્યારસુધી પોતે કરેલું બધું જ—ધર્મ, કર્મ, વ્રત, સેવા—તેને હવે મિથ્યા લાગે છે. આખરે તે ચાલી જાય છે ત્યારે પણ પ્રફુલ્લના કહેવા મુજબ (જુઓ પૃ. ૧૨૨) એ મનમાં ને મનમાં જીવાનંદથી ડરતી હતી માટે જ. એ ડર તે પોતાના

સંન્યાસિનીધર્મને ધક્કો મારી હૈયામાંની સંસારિણી બહાર આવી જાય તેનો.

જીવાનંદ પણ, આમ તેણે ભૈરવીના હિત વિરુદ્ધ વર્તન કરેલું છે છતાં, કોઈ આંતર પ્રેરણાથી ધકેલાઈ તેનો સમાગમ શોધતો હોય છે ને તેને પોતાનો બધો ભાર લઈ લેવાની વિનવણી કરતો હોય છે. નિર્મળનો એની સાથેનો સંબંધ શંકી ઈર્ષ્યાકુલ બની તે ભૈરવીને મહેણાંટોણાં સંભળાવે છે, છતાં તે ચાલી જાય એ તેને ગમતું નથી દસ્તાવેજ ને મંદિરના પટારાની ચાવી ભૈરવી તેને સોંપી ગરીબ ખેડૂતોની રક્ષાની જવાબદારીનો ભાર પણ તેને માથે નાખે છે ત્યારે તો તે ખરેખર અભિભૂત થઈ જાય છે. એ વખતથી તેનું પરિવર્તન પૂરેપૂરું થઈ જાય છે. ભૈરવી જાય છે તે વેળા જીવાનંદની આકુળ પ્રાર્થના—

'હું સંન્યાસી બની જઈશ? જૂઠી વાત. હવે તો હું જીવવા માગું છું માણસોની વચ્ચે માણસ બનીને રહેવા માગું છું. મારે ઘર જોઈએ છે, ગૃહસ્થાશ્રમ જોઈએ છે, સ્ત્રી જોઇએ છે, બાળકો જોઈએ છે, અને મૃત્યુ જે રોક્યું નહિ રોકાય તે દિવસે એમની બધાંની આંખો આગળ હું ચાલ્યો જવા માગું છું. પરંતુ, આ બધી પ્રાર્થના કરું કોના સમક્ષ?'

જોતાં લાગે કે જીવાનંદ હવે પહેલાંનો જીવાનંદ નથી રહ્યો.

પણ ભૈરવી તે વેળા ચાલી જાય છે. ચાલી ન જાય તો પછી જીવાનંદના પરિવર્તન પછીનું વર્તન કેમ કરીને દેખાડાય? પાછલો કરુણ અન્ત પણ તો કેમ કરીને લવાય? આ જીવાનંદની કસોટી છે. કસોટીમાં એ ઓછો ઊતરતો નથી. પોતાનો ભાર અલકાએ ન લીધો, પણ ઊલટો પોતાની પર મંદિરનો તેમ જ ખેડૂતોનો ભાર તે નાખી ગઈ. તે ભાર એ ધર્મબુદ્ધિથી વહે છે. તે દારૂ અને પિસ્તોલ તજે છે, ઘર બળી જતાં હાથપગા પૈસાનો ઉપયોગ તે ફરી બાંધવામાં નહીં પણ ખેડૂતો માટે પુલ બાંધવામાં કરે છે, ને સૌથી મોટું તો એ કે માતાન

જમીન પેલા મદ્રાસીના પંજામાંથી છોડાવવા માતાના પૈસાથી પોતાની જ સામે ખેડૂતો પાસે એ દાવો મંડાવે છે. આ કલ્યાણકારી પ્રવૃત્તિમાં તે લિવરના વ્યાધિથી ઘસાઈ ગયેલી કાયાને સાવ ઘસી નાખે છે. તેમાં પુલ પરથી પડી જતાં તેની અંતઘડી આવી પહોંચે છે. હવે તે અલકાને પામવાનો અધિકારી બની ચૂક્યો છે. એટલે અલકા ન આવે તે જાય ક્યાં? ભૈરવી હેમવતીના પિતાને બચાવવા ને જીવાનંદને તેડી જવા આવે છે, પણ બહુ મોડું થઈ ગયું છે. જીવાનંદ ‘ અલકા? આવી પહોંચી તું?......પરંતુ હવે સમય નથી રહ્યો ! ’ કહી, જતાં પહેલાં એને પામ્યાનો સંતોષ લઈ ‘ વિશ્વદેવ, આ જીવનનું શેષ દાન શું નિઃશેષ કરીને જ લઈ લીધું ? ’ ઉચ્ચારી દુનિયાની વિદાય લે છે. એ વેળાના અલકાના—હા, અલકાનાઃ ભૈરવીનાય નહીં ને ષોડશીનાય નહીં—શબ્દો ‘ પતિદેવ સ્વામી ! ’ આપણા કાનમાં આર્ત ચીસ સાથે અથડાઈ મર્માઘાત કરે છે. જીવાનંદના પરિવર્તન પછી છેક છેલ્લે ભૈરવીના પૂરા પરિવર્તન સાથે જ નાટક પણ અવસાન પામે છે.

નવલકથાની મૂળ વાર્તાનો અન્ત આવો શોકપર્યવસાયી નથી આવતો. ત્યાં તો પોતાને લેવા આવેલી અલકાને જીવાનંદ પૂછે છે, ‘ પણ મારા ખેડૂતો ? એ લોકોનું આપણે ત્યાં વંશપરંપરા જમા થયેલું ઋણ ? ’ અલકા જવાબ આપે છે, ‘ આપણે એ વંશપરંપરા ચૂકવવું પડશે.’ અને જીવાનંદ અલકા સાથે ચંડીગઢથી ચાલી નીકળે છે. અહીં નાટકમાં કરુણ અન્ત લાવવામાં, નાટકો કરુણાન્ત હોય તો જ વધુ અસરકારક લાગે એવી માન્યતાનો કે ઊર્મિલ બંગાળી માનસનો જ હિસ્સો જોવા કરતાં ખુદ કર્તાની દૃષ્ટિથી જોવું વધુ ઉચિત છે. પોતાના ઉદ્ધારનો સ્વાદ ચાખીને, અલકાને પોતે પામ્યો એનો આનંદ અંતરમાં ભરીને એ આનંદમાં ક્યાંય કોઈ વિક્ષેપ પાડી ન શકે એવી ચિરશાંતિને જીવાનંદ પામે છે એ સારું જ થયું એમ નથી લાગતું? એ પોતે જ, જુઓ, શું કહે છે?

“ અભિમાન પણ કાંઈ ઓછું નહોતું, તોપણ જતાં પહેલાં તને પામ્યો.

તો ખરો ! એથી અધિક પામવાનું દુનિયાદારીની રોજીંદી ધાંધલમાં કદાચ ક્યારેક ક્ષુણ્ણ અને ક્યારેક મ્લાન થઈ જાત. પરંતુ હવે એ ભીતિ નથી રહી. આ મિલન હવે ચિરસ્થાયી છે, તેનો વિચ્છેદ ક્યારેય નથી. અલકા એ જ ઠીક છે, એ જ ઠીક છે." [પૃ. ૧૫૯]

આપણનેય આ વિચારી 'એ જ ઠીક છે' એમ બોલી ઊઠવાનું મન થાય છે. મૃત્યુની કરુણતામાં અહીં મંગલ અંશ ભળ્યો છે.

કરુણ અન્ત શરદબાબુને બહુ ફાવે છે એમ પણ નહિ ? ને એક રીતે જોઈએ તો કરુણતમ અંતો બાદ કરીએ તોપણ શરદબાબુનાં લગભગ બધાં જ સર્જનોમાં મુખ્ય રસ તો ભવભૂતિની માફક एको रसः करुण एव...હોય છે. ક્યાંક આછી, ક્યાંક ઊંડી, ધીર ગંભીર કરુણાની લહરીઓ એમાં વાચકહૃદયને અભિષિક્ત કરતી હોય છે. આથી ભવભૂતિની માફક શરદબાબુને માટે પણ તેઓ કરુણરસમાં વિશિષ્ટ છે એમ કહેવાય તો કંઈ જ ખોટું નથી.

પણ મૂળ કથાનું નાટ્યવેષાંતર કરતાં બીજા પણ કેટલાક આને મુકાબલે ગૌણ એવા ફેરફાર કર્તાને કરવા પડ્યા છે, જે મૂળ કથાને આ નાટકની સાથે સરખાવી જોવાથી માલૂમ પડશે. નાટક બનતી નવલકથાએ કેટલાક ફેરફારો તો ખમવા પડે જ, કારણ, નવલકથાના કરતાં નાટકનું કલાવિધાન કેટલીક બાબતમાં જુદું છે. નવલકથા એ શ્રાવ્ય કે વાચ્ય સાહિત્યપ્રકાર છે, નાટક એ અભિનયપ્રયોગથી માણવાનો દૃશ્ય પ્રકાર છે. આથી નવલકથામાં લેખકને કથાકાર ઉપરાંત ભાષ્યકાર બની પોતાનાં પાત્રોના મનોવ્યાપારો, આશયો, વગેરે સમજાવવાની સવડ હોય છે તે નાટકકારને નથી હોતી. તેણે પોતાની જાતને બહાર તારવી લઈ પોતાનાં પાત્રોને જ પોતાની મેળે બોલતાં, કામ કરતાં, રમતાં, મૂકી દેવાં પડે છે. નવલકથામાં બનાવોનો પથારો નભી જાય, નાટકમાં એવો વિસ્તાર હોય તો એ મંદગતિ બની જાય, એટલે કાર્યની ઝડપ વધારવા માટે વિગતોના તિરસ્કરણ (art of omission)ની કળા સાધી ઘનીકરણ કરવું નાટકમાં ખાસ જરૂરી થઈ

પડે. આથી નવલકથાને નાટ્યક્ષમ બનાવવા જતાં મૂળના બનાવોમાંથી કેટલાકને પાસે પાસે લાવી દેવા પડે, કેટલુંક સૂચિત રાખવું જોઈએ અને નાટ્યવિધાન માગતું હોય તો, ક્યાંક કશુંક ઉમેરવું પણ જોઈએ. અહીં 'અલકા'માં પહેલા અંકના ત્રીજા પ્રવેશમાં સાગરવાળો તથા હેમવતી ને નિર્મળવાળો પ્રસંગ તથા ભૈરવીને પદભ્રષ્ટ કરવાનું કહેવા આવતા જનાર્દન, શિરોમણિ, આદિ સાથેનો જીવાનંદનો સંવાદ નવલકથાના ક્રમ કરતાં આગળ છે. હેમના દીકરાની પૂજા પછી મૂળ કથામાં વર્ણવાતો ફકીરસાહેબના આગમનનો ને તેમના સ્પષ્ટભાષી સંવાદનો પ્રસંગ અહીં સાવ ઉડાવી દીધો છે. નાની મોટી કેટલીક વિગતો તો ઘણે ઠેકાણે ટૂંકાવી દીધી છે. સંવાદો બને ત્યાં લગી મૂળ કથાના જ રહ્યા છે, છતાં કેટલાક કાઢી નખાયા છે, કેટલાક ટૂંકાવાયા છે, અને બીજા અંકના પહેલા પ્રવેશમાં નિર્મળ–હેમ સાથેના ષોડશીના સંવાદ જેવા સંવાદમાં તથા અંતમાં કેટલુંક સરસ ઉમેરણ પણ કરવામાં આવેલું જોવાય છે. જીવાનંદ અને ષોડશી માટે તથા પેલાં ખટપટી ગૌણ પાત્રો વિશે મૂળ કથામાં લેખકે પોતે ઘણું કહ્યું હતું, તેને બદલે અહીં સંવાદ ને કાર્ય પરથી જ તે શોધી લેવાનું રહે છે. નવા કરુણ અંતને વધુ કરુણ બનાવવા પ્રફુલ્લના પાત્રને નાટકમાં જીવાનંદના અવસાન વેળા તેની સમીપ રાખ્યું છે ને એકંદરે પણ કથા કરતાં નાટકમાં તેનો ખિલાવ સારો કર્યો છે. જીવાનંદનું પાત્ર પણ વાર્તા કરતાં વહેલું વાચકોની સહાનુભૂતિ જીતવા મંડી જતું અહીં દેખાય છે. વળી એક દેખાઈ આવે એવો ફેરફાર એ પણ થયો છે કે મૂળ કથાની માફક જીવાનંદ તથા નિર્મળ અહીં નાટકમાં ચંડીગઢ ક્યારેય છોડતા નથી. આથી સ્થળની એકતા સાચવવાનો પણ સારો પ્રયાસ થયો જણાય છે. મૂળના મુકદ્દમાની ગૂંચનો પણ જીવાનંદના અવસાનથી અહીં સારી રીતે નિકાલ આવી જાય છે. જીવાનંદના અવસાનમાં એકકોડી ને વલ્લભ દાક્તરની દવા જવાબદાર હોય એવી આછી શંકા ઉપજાવે તેવું તેમનું આલેખન એ પાત્રોના ચિત્રણમાં પણ એકબે નવા

રંગો ઉમેરી જાય છે. કરુણ અંત અને આવા ઝીણામોટા ફેરફાર તેના વિધાયકની નાટચદૃષ્ટિ તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. આ ફેરફારોથી તેમ જ જેટલું ટુંકાવ્યું યા જતું કર્યું હોય તેથી ખાસ કશું ગુમાવ્યું હોય એમ જણાતું નથી.

નાટકમાં સંવાદ એ મહત્ત્વનું અંગ ગણાય, કારણ, પાત્રમાનસની અભિવ્યક્તિ તેની મારફત જ થતી હોય છે. સફળ સંવાદકલાને હાથ કરનાર નાટકકાર અર્ધી બાજી જીતી ગયો સમજવો. નવલકથાઓમાં શરદબાબુને સંવાદકલા પર તો અજબ પ્રભુત્વ હોય છે. અહીં નાટકમાં નવલકથાના જ સંવાદ રહ્યા છે, પણ કેટલેક સ્થળે તેને ટુંકાવીને ધારદાર કર્યા છે ને જ્યાં ઉમેર્યું છે ત્યાં મૂળના કરતાં એ વધુ અસરકારક ને ભાવવાહી બન્યા છે. એમાંથી પાત્રોનું વ્યક્તિત્વ, બોલતી વેળાના આશય ને મનોભાવ, કર્તાએ જમાવવા ધારેલો રસ અને કાર્યગતિ બધું જણાઈ આવે છે. વ્યંગોક્તિ, ગાંભીર્ય, આરજૂ, કારુણ્યગર્ભ વિનોદ, કારુણ્ય, મનોમંથન, વગેરે ભિન્ન ભિન્ન ભાવોમાં સંવાદ એકસરખી સફળતા મેળવે છે. સંધ્યાના રંગોની માફક એક રસમાંથી બીજામાં ન કળાય એવી રીતે સંક્રમણ કરવાની શરદબાબુની કળા પણ કેટલીકવાર સંવાદોમાં જોવા મળે છે. વાનગી લેખે ઉતારા આપી વિસ્તાર નોતરવાની જરૂર નથી, પણ જીવાનંદ ને અલકા વચ્ચેના કેટલાક સંવાદો અને છેલ્લા પ્રવેશનો સંવાદ વાચકહૃદયના સૂક્ષ્મ તારને હલાવી મૂકે તેવા છે એટલું જ કહેવું બસ છે. સંવાદમાં ધ્વન્યાત્મક સૂચકતા ને સાંકેતિકતાનો પણ સફળ ઉપયોગ કેટલીક વાર થયો છે. નાટકનું છેલ્લું પાનું જુઓ. સૂર્યાસ્ત થાય છે: જીવાનંદની અંતઘડી નજીક આવી રહી છે. એ વેળા

જીવાનંદ : સૂર્ય શું અસ્ત થઈ ગયો, ભાઈ?
પ્રફુલ્લ : હજી હમણાં જ અસ્ત થયો, ભાઈ!

જીવાનંદનો આત્મસૂર્ય પણ એ જ ઘડીએ અસ્ત પામે છે એ જોતાં આ કેવું અર્થપૂર્ણ બની જાય છે! પછી આવતું અલકાનું 'પતિદેવ,

સ્વામી !' એ વાક્ય બે શબ્દમાં કેટકેટલું કહી જાય છે ! ને છેલ્લે 'પ્રફુલ્લને શું આજે સાચે જ રજા આપી દીધી, ભાઈ !' એ પ્રફુલ્લનું વાક્ય તો નાટકનું કરુણતમ વાક્ય છે. એ વાંચતી વેળા પ્રફુલ્લ ને જીવાનંદ વચ્ચે પ્રફુલ્લની રજા બાબત અગાઉ થયેલા અર્ધરમૂજી સંવાદો તરત જ યાદ આવી જાય છે અને તેનું સાર્થક્ય સમજવાની સાથે આ અંતિમ વાક્યની વેદનાનો પણ સાક્ષાત્કાર આપણને થઈ જાય છે. સંવાદોમાં અભિનયની અખૂટ શક્યતાઓને પોષક એવું તત્ત્વ રહેલું છે એ પણ જોઈ શકાય તેમ છે.

એવી અભિનયયોગ્યતા પણ આ નાટકમાં ઓછી નથી. એનો અન્ત ખૂબ અસરકારક રીતે દૃશ્ય બની શકે તેવો છે. વૃત્તિ અને વર્તનના દોરંગીપણાનો અભિનય માગતું જીવાનંદનું પાત્ર શિશિરકુમાર ને સાયગલ જેવા અનેક કુશળ અભિનેતાઓની શક્તિને બરાબર કસે એવું પાત્ર છે. એની દારુબાજીનાં તથા અકસ્માત ઊપડી આવતા પેટના દુખાવાનાં દૃશ્યો ઉપરાંત એની ધૃષ્ટતા, પહોંચ, બુદ્ધિમત્તા, પોતાના અધઃપતનનું જાગ્રત ભાન, મનોમંથન, ઉદાત્તતા, સેવાપરાયણતા, વગેરે ગુણો પણ ચોપડીના સ્થૂળ કાળા અક્ષરો કરતાં અભિનયની સૂક્ષ્મ છટાઓ દ્વારા અનેકગણી ચોટપૂર્વક વ્યક્ત થઈ શકે તેવા છે. એવી રીતે ભૈરવીનું આત્મગૌરવ, ભેખને અંદરથી ધક્કા મારતું સ્ત્રીત્વ, મંથન, જીવાનંદ સાથે ઉપસ્થિત થતી તંગ અને નાજુક પરિસ્થિતિઓ અને અન્તનો હૃદયભેદક પ્રવેશ પણ અભિનયને માટે પૂરતો ખોરાક પૂરો પાડે છે. વળી હસમુખો વફાદાર પ્રફુલ્લ, ખટપટી એકકોડી, સ્વાર્થી રાયસાહેબ, હલકો તારાદાસ, શૂરો ભૈરવીપૂજક સાગર, સુજાતાનું સ્મરણ કરાવતી ભોળી પતિપરાયણા સંસારિણી હેમવતી—એકમેકમાં જેનો સેળભેળ થઈ ન જાય એવું પોતપોતાનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ ધરાવતી આ પાત્રચમૂ પણ આ નાટકની દૃશ્યતાને ઉપકારક બને તેમ છે. વળી સૌથી મહત્ત્વની વાત તો એ છે કે નાટકનું કાર્ય મંદગતિ નથી, પણ પહેલા પ્રવેશમાં જીવાનંદના

ચંડીગઢ આવવાના બનાવથી શરૂ થઈ અન્ત સુધી એકધારી સતત ગતિથી આગળ વધ્યે જાય છે, જે ભજવવાયોગ્ય નાટકની પહેલી જરૂરત ગણાય.

પ્રતિવર્ષ સારું ભજવવા યોગ્ય નાટક ખોળવાની આપદા વેઠતા ગુજરાતી જુવાનોએ કોઈ વાર આ નાટકને ભજવવાની તક લેવા જેવી છે. એમાં બંગાળી વાતાવરણ ને પાત્રો આવે તેની કશી ફિકર નહીં. કળા પ્રાદેશિક સીમાડાઓને ઓળખતી નથી.

આવી શિષ્ટ કૃતિનું સ્વાગત કરતાં મને આનંદ થાય છે. એ તક મને આપવા બદલ અનુવાદકનો હું આભારી બન્યો છું. અનુવાદ કે અનુવાદક વિશે કશું બોલવાનું બંગાળીના જ્ઞાન વિનાના મારા જેવા માણસ માટે અશક્ય છે. પણ જેવું છે તેવું આ પુસ્તક વાંચી જતાં અનુવાદકે મૂળ કૃતિની ધારને ગુજરાતીમાં બુઠ્ઠી બનવા દીધી નહીં હોય એમ તો લાગે છે જ. ભાષા પરત્વે આટલું કહેવાય કે ક્વચિત્ દેખા દેતી વાક્યબંધની શિથિલતા અને જોડણીની ભૂલો દૂર થઈ શકી હોત તો સારું હતું.

સ્વામી !' એ વાક્ય બે શબ્દમાં કેટકેટલું કહી જાય છે ! ને છેલ્લે 'પ્રફુલ્લને શું આજે સાચે જ રજા આપી દીધી, ભાઈ !' એ પ્રફુલ્લનું વાક્ય તો નાટકનું કરુણતમ વાક્ય છે. એ વાંચતી વેળા પ્રફુલ્લ ને જીવાનંદ વચ્ચે પ્રફુલ્લની રજા બાબત અગાઉ થયેલા અર્ધસ્ફૂટ સંવાદો તરત જ યાદ આવી જાય છે અને તેનું સાર્થક્ય સમજવાની સાથે આ અંતિમ વાક્યની વેદનાનો પણ સાક્ષાત્કાર આપણને થઈ જાય છે. સંવાદોમાં અભિનયની અખૂટ શક્યતાઓને પોષક એવું તત્ત્વ રહેલું છે એ પણ જોઈ શકાય તેમ છે.

એવી અભિનયયોગ્યતા પણ આ નાટકમાં ઓછી નથી. એનો અન્ત ખૂબ અસરકારક રીતે દૃશ્ય બની શકે તેવો છે. વૃત્તિ અને વર્તનના દોરંગીપણાનો અભિનય માગતું જીવાનંદનું પાત્ર શિશિરકુમાર ને સાયગલ જેવા અનેક કુશળ અભિનેતાઓની શક્તિને બરાબર કસે એવું પાત્ર છે. એની દારુબાજીનાં તથા અકસ્માત ઊપડી આવતા પેટના દુખાવાનાં દૃશ્યો ઉપરાંત એની ધૃષ્ટતા, પહોંચ, બુદ્ધિમત્તા, પોતાના અધઃપતનનું જાગ્રત ભાન, મનોમંથન, ઉદાત્તતા, સેવાપરાયણતા, વગેરે ગુણો પણ ચોપડીના સ્થૂળ કાળા અક્ષરો કરતાં અભિનયની સૂક્ષ્મ છટાઓ દ્વારા અનેકગણી ચોટપૂર્વક વ્યક્ત થઈ શકે તેવા છે. એવી રીતે ભૈરવીનું આત્મગૌરવ, ભેખને અંદરથી ધક્કો મારતું સ્ત્રીત્વ, મંથન, જીવાનંદ સાથે ઉપસ્થિત થતી તંગ અને નાજુક પરિસ્થિતિઓ અને અન્તનો હૃદયભેદક પ્રવેશ પણ અભિનયને માટે પૂરતો ખોરાક પૂરો પાડે છે. વળી હસમુખો વફાદાર પ્રફુલ્લ, ખટપટી એકકોડી, સ્વાર્થી રાયસાહેબ, હલકો તારાદાસ, શૂરો ભૈરવીપૂજક સાગર, સુજાતાનું સ્મરણ કરાવતી ભોળી પતિપરાયણા સંસારિણી હેમવતી—એકમેકમાં જેનો સેળભેળ થઈ ન જાય એવું પોતપોતાનું સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વ ધરાવતી આ પાત્રચમૂ પણ આ નાટકની દૃશ્યતાને ઉપકારક બને તેમ છે. વળી સૌથી મહત્ત્વની વાત તો એ છે કે નાટકનું કાર્ય મંદગતિ નથી, પણ પહેલા પ્રવેશમાં જીવાનંદના

પશ્ચિમના સમરાંગણે ધકકેલાઈ, યુદ્ધનાં અનેક આઘાતો ને અસરો ખમી, લડાઈ દરમિયાન ઘેર પોતાની પ્યારી માને અને યુદ્ધમેદાનમાં પોતાના સાથીદારોને ગુમાવી, યુદ્ધ શમ્યે આ દુનિયામાં કોઈ અટૂલા શૂન્યચિત્ત મુસાફરની માફક ફરી પ્રવેશ કરવાનું તેને માટે નિર્માણ થયેલું હતું. સમાધાનની કોઈ સ્થિર ભૂમિકા પર ઊભવાનું તો ત્યાર પછી ઘણે વખતે તેને માટે શક્ય બનેલું. યુદ્ધની આવી અકળાવતી અસર જે તેને અને તેના જેવા અનેક સૈનિકોને અનુભવવી પડી, તેને શબ્દદેહ આપવાના આશયથી લેખકે પોતાની જ આપવીતી અહીં આડપડદે કથેલી હોઈ, આ કથામાંનાં યુદ્ધવર્ણનો, સમગ્ર વાતાવરણ, પોલનાં સંવેદન–મંથન તથા તેના સાથીઓનાં કાર્યો વગેરેમાં વાસ્તવની પૂરી સચ્ચાઈનો રણકાર સંભળાય છે. શાલેય જીવનમાંથી સૈનિક બનવા આવેલા ઓગણીસ વરસના પોલ ને તેના વર્ગના વિદ્યાર્થીઓ, પોલની માતાની બીમારી તથા પુત્રની માતા માટેની લાગણી, પોલના સાથીઓમાંના ઘણાનું ધીમે ધીમે ખપી જવું—એ બધી કથાસામગ્રી-માં લેખક પોતાના તથા મિત્રોના અનુભવની જ વણઢાંકી વાત કરતા દેખાશે.

એ વાત લેખક કરે છે સૈનિકને શોભે તેવી સીધી, સાદી, પણ સજીવ શૈલીમાં. પોતાના અનુભવભંડારમાંથી યુદ્ધસ્મરણોની સુસંબદ્ધ ચિત્રાવલિ કથનમાં ચાલુ વર્તમાનકાળનો એવો સફળ ઉપયોગ કરીને લેખક અહીં રજૂ કરે છે કે વાચક આજની દુનિયા ભૂલી વર્ષો પહેલાંની એ યુરોપીય યાદવાસ્થળીના બનાવોને જાણે પોતાની નજર સમક્ષ ભજવાતા જોવા મંડી પડે છે. એક પછી એક આવતાં એવાં ચિત્રવર્ણનો સમસ્ત યુદ્ધનું એક અનુભવમૂલક અને તેથી સાચું વાતા-વરણ સજીવ કરી જાય છે. કુમળાં મગજોને દેશાભિમાનની અને ફરજની વાતોથી ઉશ્કેરી થતી સૈન્યભરતી, અર્થહીન કડકાઈવાળી તાલીમ, સમરાં-ગણના અને મૃત્યુના પ્રથમ દર્શનના આઘાતપ્રત્યાઘાતો, યુદ્ધ-ઇસ્પિ-તાલોમાં ઘાયલોની થતી સારવાર, સગવડિયા ઓપરેશનથી જીવનભરના અપંગ બની જવાથી સૈનિકોની થતી દુર્દશા, સૈનિકોની યુદ્ધસર્ગા આગે

યુદ્ધ સામે યુદ્ધ

પશ્ચિમને સમરાંગણે*

"આજે તારો વારો, કાલે મારો, પણ જો આમાંથી જીવતો નીકળ્યો તો આની સામે, જેણે આપણ બેઉને પકડ્યા છે, જેણે તને ભરખી લીધો છે અને મને—? હા, મને પણ ભરખી લીધો છે, તેની સામે, જોજે, જંગ ન મચાવું તો ! મારું વચન છે. દોસ્ત ! આવું ફરી હવે નહિ બને."

આત્મરક્ષા ખાતર સંભ્રમમાં મારી નાખેલા ફ્રેંચ સૈનિકને સંબોધી આ શબ્દો બોલનાર પાછળનાં પાનાંમાંની કથાનો નાયક પૉલ બૉમર તો મરી જાય છે, પણ કથાનો લેખક એરિશ મારિયા રેમાર્ક જેણે પૉલના પાત્રમાં પોતાના જ પ્રાણની પ્રતિષ્ઠા કરી છે અને જે રણાંગણેથી મૃત્યુની દાઢમાંથી પાછો જીવન જીવવા આવ્યો છે તેણે, આ પુસ્તક લખીને એ વચન પાળ્યું છે. 'આવું ફરી નહિ બને' એવી સ્થિતિ તો માણસજાત પૂરેપૂરી ડાહી થઈ જાય ત્યારે, દૂર દૂરને લાંબે ગાળે, કોણ જાણે આવે તો; પણ આ પુસ્તકની લાખો પ્રતો ખપી તેણે આપવું ધારેલું દર્શન પ્રચર્યું છે તે પરથી યુદ્ધની સામેનું આ યુદ્ધ એટલા પૂરતું તો વિજયવંત નીવડ્યું ગણી શકાય.

વસ્તુતઃ એરિશ રેમાર્કની પોતાની જ અનુભૂતિની આ કથા છે. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ વેળા અઢાર વર્ષની કુમળી વયે શાળામાંથી સીધા

---

* બે વિદેશી યુદ્ધકથાઓ 'All Quiet on the Western Front' અને 'Barbed Wire'ના ગુજરાતી અનુવાદોના પ્રવેશકો.

લેખકનો ઇરાદો નથી. એમને તો એ પોતાની ટૂંકીટચ પ્રસ્તાવનામાં કહે છે તેમ 'યુદ્ધમાંથી જીવતી આવેલી છતાં યુદ્ધમાં બધું ખોઈ બેઠેલી પેઢીની કથા' કહેવી છે, યુદ્ધે આત્માને હચમચાવી નાખનારો જે અનુભવ પોતાને કરાવ્યો છે તેની વાત કરવી છે. આને સારુ યુદ્ધવર્ણનની સાથે જ, નિર્મળ મુગ્ધ હૃદયની કોરી પાટીએ જેઓ સૌથી વધુ અસર ઝીલી શકે તેવા હતા તે પોલ અને તેના તરુણ મિત્રોનાં અનુભવ તથા મંથન પર લેખક આપણી દૃષ્ટિને એકાગ્ર કરાવે છે. શાળાશિક્ષક કેન્ટોરેકના ભાષણથી પ્રેરાઈ દેશભક્તિમાં પાછળ ન રહી જવા ખાતર પોલ બોમર ને તેના ઓગણીસ સહાધ્યાયીઓ સૈનિક બને છે. કે તરત જ કડકાઈભરેલી અર્થહીન જડ તાલીમ તથા એક સાથે ખુલ્લામાં શૌચવિધિ પતાવવા જેવા નાનામોટા આઘાતો તેમને માટે તૈયાર હોય છે, પણ ઉત્સાહના ઉદ્રેકમાં પ્રથમ તો એ સહી જવાય છે. એટલું જ નહિ, એ તેમને રણાંગણ માટે તૈયાર અને રીઢા કરે છે. પરંતુ રણમેદાન પર મૃત્યુનું પ્રથમપહેલું દર્શન થતાં જ તેમને સત્યદર્શન કરાવતો દુઃખદ અનુભવ થાય છે કે સ્વદેશધર્મની બડી બડી વાતો કરનારા કેન્ટોરેકોની દુનિયાના પોતે નથી રહ્યા. 'અમે જોયું કે એમની દુનિયા હવે નથી રહી. એકાએક અમે એકલા પડી ગયા. એકલાએ જ અમારે બધું જોવાનું!' આ આઘાત પછી તો વધતો જાય છે અને કથાનાયક પાસે 'જુવાની? તારુણ્ય? ગયું એ બધું. આજે તો અમે બુઢ્ઢા છીએ' (પૃષ્ઠ ૧૪) અને 'જીવનમાં હજી અમે પ્રવેશ પણ નથી કર્યો, અમારું મૂળ પણ પકડાયું નથી ત્યાં તો લડાઈએ અમને ધોઈ નાખ્યા' (પૃષ્ઠ ૧૬) જેવા તો અનેક ઉદ્‌ગારો વારંવાર કઢાવે છે. પરિણામે, જીવનથી છેદાયેલા, ભાવશૂન્ય, ઇચ્છાશૂન્ય, પ્રથમ સૈનિક, પછી વ્યક્તિ—માણસ, એવા આ સૌ બની જાય છે. અનુવાદને ૮૫ મે પાને આ મર્મઘાતક માનસિક મૃત્યુના અનુભવને સુંદર ભાષા મળી છે. રણમોરચેથી પોલ રજામાં ઘેર જાય છે ત્યારે કોઈ પ્રેત મનુસૃષ્ટિમાં પાછું આવી અલિપ્તપણે લૂખી રીતે પોતાનાં ભૂત-

આરામની પળોએ થતી ચર્ચાઓ, કાદવમાંથી જેમ કમળ તેમ લડાઈમાંથી જન્મતી ભાઈચારાની લાગણી, ખાઈઓ, અંધારી રાતના બાંબો તોપો અને રોકેટોનું રુદ્રગાન, ખુલ્લી ઝપાઝપીઓ, ધડુડુ ધડુડુ કરતી બૉંબગર્જનાથી નવા કાચા સૈનિકોને થતો ભય–ક્ષોભ–જન્ય ચિત્તભ્રમ, એવા અનુભવો તો રોજ રોજ થવાથી સૈનિકોમાં આવતાં સ્થિતિસ્થાપકતા ને રીઢાપણું, છતાં મૃત્યુ સન્મુખ આવી ઊભે ત્યારે થઈ જતી આત્મરક્ષણની પ્રવૃત્તિમાં દેખાતી અદમ્ય જિજીવિષા, પકડાયેલા શત્રુ કેદીઓ પ્રત્યે કરાતો વર્તાવ, કડક દેખાતા લશ્કરી અમલદારોની ભીરુતા, સૈનિકોનો ખોરાકમાં જ આવી રહેતો જીવનરસ—આવી બધી વિગતો વિષે યથાર્થદર્શી માહિતી પુસ્તકમાંથી મળી જાય છે, જે યુદ્ધની નગ્ન વાસ્તવિકતા તથા ભયાનકતાનો ચોટદાર ખ્યાલ આપે છે. યુદ્ધ, માણસ જાતને એનાથી વધુ સારો ઉપાય નહિ જડયો હોવાથી કાંટાને કાઢવાના કાંટા જેવું અનિવાર્ય અનિષ્ટ હોય, कालोऽस्मि लोकक्षयकृत्प्रवृद्धः બોલતા કાળ ભગવાનની વખતોવખતની સપ્રયોજન લીલા હોય, ભૂભાર હલકો કરવાની કે અન્ય કોઈ હેતુ સિદ્ધ કરવાની કોઈ અગમ્ય મહાશક્તિનિર્મિત યોજના હોય, એના સર્જનહારને ખેદ ઉપજાવે તેવી પામર માનવીની સ્વાર્થ–પશુ–લીલાનું અતિકાય સ્વરૂપ હોય, વિશ્વનાં આસુરી બળોનો તાંડવખેલ હોય, કે એ બધાનું નિમિત્ત બનતા રાજસત્તાધારીઓની બાજી હોય, એ જે હોય તે, પણ એ ખરેખર હોય છે કેવું, તેનો તાદૃશ ચિતાર અહીં મળી રહે છે. છાપાંનાં કે ઇતિહાસ (જેને કાર્લાઇલ આચ્છરેલા છાપાંખબર કહે છે)નાં યુદ્ધવર્ણનો યુદ્ધના વાસ્તવ સ્વરૂપનો રૂંવાડાં ઊભાં કરી દે એવો સાચો ખ્યાલ ન આપી શકે. એ કામ તો કરી શકે રણખેલ ખેલી આવેલા, તેને ખબરપત્રી કે તટસ્થ જોનારની નજરે જોઈને નહિ પણ તેમાં ગળાબૂડ ખરડાઈને અનેક વાર મૃત્યુની દાઢમાંથી છટકી આવેલા, કોઈ 'માંહી પડેલા' સૈનિકની આપવીતી. એવી આપવીતી અહીં છે.

આટલે સુધી તો થઈ યુદ્ધકથા. પણ એટલું જ કરી છૂટવાનો

સૈનિકોની પેઢીના લડાઈએ કરેલા સર્વનાશને પુસ્તકનો પ્રધાન સૂર બનાવી મૂકે છે.

અઢારવીસ વરસના આશાઉત્સાહથી થનગનતા વછેરા જેવા દૂધમલ જુવાનોને આવા નિરુત્સાહ, ચેતનશૂન્ય ડોસલા બનાવી દેનાર જે યુદ્ધ, તેની સામે આ પુસ્તક જાણે તહોમતનામું સંભળાવતું નથી—લેખકે પોતાનો એવો સ્પષ્ટ ઇરાદો નથી એમ કહ્યું છે તોય? જેના વાયરામાં ફસાઈ કશું જાણ્યા વગર કેન્ટોરેક જેવા શિક્ષકો ને ખુદ માબાપો જુવાનોને રણે ધકકેલવા માંડે; જે જોસેફ બેહમ જેવા ગભરુ તરુણને, જેને મરવું નથી એવા કેમિરિકને, ગણિતશાસ્ત્રમાં સરસ કામ કરી શકત તે મુલરને અને ખેતીપ્રિય ડિટિરિંગને હતા ન હતા કરી મૂકે; જે અઢાર અઢાર વરસના કુમળા આશાભર્યા, 'નિર્દોષ નાનાં ગલૂડિયાં જેવા' (પૃ. ૫૧) તરુણોને મોટી સંખ્યામાં યજ્ઞના બલિ તરીકે ઓળઘોળ ઝીલવા મોકલી આપે; જે એવા અનેકોને જીવનભરના અપંગ બનાવી મૂકે; જે સુકુમાર જુવાનોને બોંબફેંકુ 'લૂંટારા, હત્યારા' ને 'સેતાની' બનાવી મૂકે: તેવા યુદ્ધને માટે આવી હકીકતથી જ, તેમ કેટલીક વાર પોતાનો અભિપ્રાય વ્યક્ત કરતા જઈ, લેખકે પોતાને કરવાનું કર્યું છે. રશિયન સૈનિકો વિષે બોલતાં, "આજ્ઞાના એક શબ્દે આ મૂંગા માનવીઓને અમારા શત્રુ બનાવી દીધા; આજ્ઞાનો એક જ શબ્દ એમને મિત્રો પણ બનાવી શકે" (પૃ. ૧૩૪) એ વાક્ય, ખાઈમાં કથાનાયકે ફ્રેંચ સૈનિકને મારી નાખ્યાનો પ્રસંગ તથા કૈસરની મુલાકાત પછી સૈનિકોની યુદ્ધ સંબંધી આપસઆપસમાં થતી ચર્ચા (પૃ. ૧૪૪) યુદ્ધ ઉપર લેખકના સુંદર ભાષ્ય જેવી છે. યુદ્ધનાં ગૌરવ અને પ્રતિષ્ઠાનો પડદો ચીરી તેની વાસ્તવિકતા, કુત્સિતતા, ભયાનકતા તથા નિરર્થકતા એ રીતે આ પુસ્તક સ્પષ્ટ રીતે નથી બતાવી દેતું? યુદ્ધ સામે જંગ મચાવવાનું લેખકે કર્યું છે તે આ રીતે.

પુસ્તક વાંચતાં આટલી બધી અસર શાથી કરે છે? એ માનવતાનું, વ્યથિત માનવતાનું, ઠેરઠેર આબાદ દર્શન કરાવે છે તેથી. વાચકહૃદય

પૂર્વસંબંધીઓને જોતું હોય તેમ તેનું થાય છે. એ એને પરદેશ લાગે છે; સગાંસંબંધી, પરિચિતો, એક વખતનાં પ્રિય પુસ્તકો—બધાં તેને પરાયાં લાગે છે, જૂનાં રસ ને હૂંફ એ એને આપી નથી શકતાં. પૂર્વની લાગણી તેનામાં સજીવન કરી શકે છે એક જ પ્રસંગ–પોતાની માતા સાથેનો મેળાપ ને વિદાય, પણ એ તો આ દશાને ખૂબ મર્મદાહક બનાવી મૂકે છે: 'કેટલાં નજીક છીએ, છતાં કેટલાં દૂર?' (પૃ. ૧૨૯).

જીવતા મૃત્યુ જેવી આ સ્થિતિમાં જીવન પ્રત્યે વળગણ જેવું કશું રહ્યું નથી, પગ તળેથી ધરતી જાણે સરકી ગઈ છે, એવી મનઃસ્થિતિમાં ભવિષ્યનો વિચાર તો વળી બીજી મૂંઝવણ ઊભી કરે છે. બધાનાં મનમાં ઘોળાતો વિચાર એક વાર ક્રોપ વ્યક્ત કરી નાખે છે:

"......લડાઈમાં લડશું. પણ પછી જે રીતે અમે ઘડાઈ ગયા હશું તેને બંધ બેસે એવું બીજું જીવન અમને મળશે? અમને આ લડાઇનો ઉપયોગ શું? અહીં મરી ગયા પછી પણ અમારા મોતની સાર્થકતા શી? આ પેઢીની આ જ દુનિયા? યુદ્ધે આપણું સર્વસ્વ નષ્ટભ્રષ્ટ કરી નાખ્યું!" (પૃ. ૬૦)

અને નવાઈની વાત! ૧૯૧૮માં સુલેહની અફવાઓ કાને અથડાય છે ત્યારે તો સૈનિકોને આ મૂંઝવણ વધુ અકળાવે છે. કથાનાયક કહે છે તેમ તેમની પાસે જીવન ધારવા જેવું કોઈ લક્ષ્ય હવે નથી રહ્યું: થાકેલા, ભાંગી ગયેલા, સીઝી ગયેલા આશાહીન સ્વરૂપે પાછાં જવાતું રહ્યું છે. એવાઓને શો માર્ગ જડવાનો ત્યાં? અને મોટી કઠણાઈ તો એ કે જૂની પેઢી તો લડાઈબડાઈ ભૂલી જઈ પોતાને મૂળ કામે પાછી વળગી જશે અને નવી એમને અજાણી હશે, જે એમને ધક્કો મારી કોરે ખસેડી દેવાની. પછી તો ભૂમિ પર ભારરૂપ જીવન ખેંચવાનું જ બાકી રહેવાનું. આમ, ભૂતકાળ એમને હવે હલાવી શકવાનો નહિ (જુઓ પૃષ્ઠ ૮૫), વર્તમાન તો જીવતા મોત જેવો જ હોવાનો અને ભવિષ્ય દિક્‌શૂન્ય ને હતાશ બનાવે એવો અંધકારમય હશે. આવી સૈનિકોની કરુણ ત્રિશંકુદશા સ્વાનુભવને જોરે બરાબર દેખાડી આપી, તેમાં રહેલી કરુણતા તરફ આંગળી ચીંધવાનો લેખકનો આશય, લડતા

જ નહિ, એ આથી વહેલો થવો જોઈતો હતો, એમ પણ કહી શકાય. ખંતીલા અનુવાદકે સુરુચિની દૃષ્ટિ રાખીને ગુજરાતી વાચકોને આપવું ઠીક ન ધારીને કેટલુંક (ખાસ કરીને સ્ત્રીઓ જોડેનો સૈનિકોનો પ્રસંગ) કાઢી નાખ્યું છે. બલવાન કૃતિઓ ભાષાંતરના અનિવાર્ય ગેરલાભો ખમીને પણ ભાષાંતર સ્વરૂપમાં મૂળની અસરથી વાચકોને હલાવી જાય તેવી હોય છે. આ 'પશ્ચિમના સમરાંગણે' પણ ગુજરાતી વાચકોને મૂળ કૃતિની બધી સુગંધ આપી જશે એમાં શક નથી.

અનુવાદ બહાર પડે છે એવે સમયે, જ્યારે એમાં કથાવિષય બનેલ યુદ્ધની સુધારેલી–વધારેલી પુનરાવૃત્તિ જેવો જંગ ખેલાઈ રહ્યો છે. અનુવાદના પ્રકાશન માટે આ અવસર પસંદ કરી અનુવાદક તથા પ્રકાશક 'ઇતિહાસ જે કંઈ શીખવે છે તે એટલું જ કે ઇતિહાસ કશું જ શીખવતો નથી' એ પ્રસિદ્ધ ઉક્તિને સ્મરાવવા તો નથી માગતા?

કાંટાની વાડ

મશહૂર લોકપ્રિય અંગ્રેજ નવલકથાકાર સ્વ. હોલ કેઇનની છેલ્લી જગવિખ્યાત કૃતિ Barbed Wireનો આ અનુવાદ છે.

'युद्धस्य वार्ता रम्या' એમ કોણે કહ્યું હશે? યુદ્ધને સગી આંખે જોનારે કે તેમાં ભાગ લઈ ગળાબૂડ ખરડાયેલાએ તો નહિ જ. આઘેરા ભૂતકાળમાં ખેલાયેલા કે વર્તમાનમાં દૂર દૂરના સ્થળે ખેલાતા યુદ્ધની વાતો ઇતિહાસ–પુરાણ–કાવ્ય દ્વારા કે છાપાં દ્વારા જાણનારાઓને અને નિરાંતે ચર્ચનારાઓને યુદ્ધની કથા રમ્યા લાગતી હશે, બાકી 'માંહી પડેલા'ને તથા એનાં પરિણામ ભોગવનારાને માટે તો એ હોય છે વિષાદકથા જ. અને આપણી આ સદીનાં યુદ્ધો તો એવાં હોય છે, જેની પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ કારમી અસરમાંથી યુદ્ધે ચડેલા દેશોની તેમ પાસેના પ્રદેશની પ્રજાઓ પણ કોઈ રીતે મુક્ત રહી શકતી નથી. પહેલા વિશ્વયુદ્ધે આવો અનુભવ પહેલી વાર કરાવ્યો, અને એવે વખતે કરાવ્યો જ્યારે માનવજાત પોતે સંસ્કૃતિનાં કેટલાંય સોપાન ચડી લીધાનો આત્મસંતોષ

યુદ્ધ અને યુદ્ધભૂમિ આમ ઘણાં દૂર છે, પણ તેની અસર ડગલે ને પગલે મોના ને તેના કુટુંબ પર એવી થાય છે કે યુદ્ધ વાર્તાકારના હાથમાં માત્ર પશ્ચાદ્‌ભૂમિ કે વાતાવરણદ્યોતક પાર્શ્વપ્રકાશ પૂરો પાડનાર સાધન જ ન રહેતાં એક મહત્ત્વનું પાત્ર બની જતું લાગે છે; એવું પાત્ર જે કોઈ અતિમાનુષી વિરાટકાય સત્ત્વની માફક અદૃશ્ય રહીને વચમાં આવ્યા વગર પણ ઘણુંબધું કૌભાંડ મચાવી જાય છે. યુદ્ધ આવ્યું ને નોકાલોનાં લીલાંછમ ખેતરો ને ફૂલવાડી પર તવાઈ આવી; તેને ઠેકાણે પથરા, ડામર ને કાંટાળા તાર પથરાયા. હસતી પ્રકૃતિને જેમ એણે ઉજ્જડ ને બદસૂરત બનાવી દીધી, તેમ મુગ્ધ હલેતી મોનાના અકલુષિત હૃદયને શત્રુદ્વેષનો મોટો ડામરનો લપેડો મારી તેણે કાળું રંગી નાખ્યું. યુદ્ધે ચડેલી પ્રજાઓની એવે સમયે ઉછાળા મારતી શત્રુદ્વેષની ઘેલછાનો મોનાનેય ચેપ લાગતાં તે જર્મનધિક્કારના વિષફુવારા ઉડાડવા મંડી જાય છે; ને થોડા સમય પછી, પોતાનો પુત્ર લડાઈમાં ખપી જવાના ખબર જાણ્યા બાદ તો મોનાનો પિતા, જે પહેલાં મોનાનો જર્મન—દ્વેષ જોઈ 'ભારે કઠોર છે આ છોકરી' એમ કહેતો હતો, તેને મોના કરતાં સહસ્રગણું જર્મનદ્વેષનું ઝેર અમાનુષી ઘેલછાભરી શાપવાણી દ્વારા ઠાલવવા મંડતો જોઈએ છીએ, ત્યારે તો યુદ્ધના દેવ–ના, દાનવ–નું આત્મસંતોષી અટ્ટહાસ્ય જાણે કાનમાં સંભળાતું કલ્પાય છે.

પણ ના, યુદ્ધને વિજયનું અટ્ટહાસ્ય હસવા દેવાનું કર્તાએ નથી નક્કી કર્યું. માનવી માનવીદ્વેષી બને એ તો અકુદરતી છે, પ્રકૃતિ વિરુદ્ધ છે. કર્તાને યુદ્ધની આ અનર્થલીલાની સામે માનવતાનો વિજય દેખાડવો છે, એટલે તે મોનાના હૃદયમાં માનવતા ઉગાડી તેને છાવણી-માંના જર્મન કેદીઓ પ્રત્યે ધીમે ધીમે કુંળપ અનુભવતી કરે છે. જે દહાડે ઑસ્કરનું પ્રથમ દર્શન થયું ને તેની સાથે થોડી વાતચીત તેને થઈ ત્યારથી તેના પરિવર્તનનાં ચક્ર શરૂ થઈ ગયાં. નવાઈથી વાત એ છે કે જ્યારે તેનો પિતા વધુ વધુ જર્મનદ્વેષી બનતો જાય છે તે જ વખતે મોનાનો જર્મનદ્વેષ ક્રમશઃ ઘટતો જતો હોય છે. પિતાપુત્રીના

અનુભવવા મંડી હતી. પરિણામે, યુરોપના માનવતાપ્રેમી, સંવેદનશીલ અને સંસ્કૃતિપ્રેમી આત્માઓને એનાથી જબરો આઘાત થયો. ઈ. સ. ૧૯૧૮ પછીના યુદ્ધોત્તર યુરોપી સાહિત્યના મોટા ભાગમાં આ આઘાત ને વેદના વાચા પામ્યાં છે. સર હૉલ કેઇનની આ કથા પણ એરિશ મારિયા રેમાર્કની 'પશ્ચિમના સમરાંગણે' (All Quiet on the Western Front)ની જેમ પહેલા વિશ્વયુદ્ધની વેદનાનું ફળ છે.

પણ યુદ્ધની સામે જેહાદ પુકારવાના ધ્યેયની સમાનતા છતાં 'પશ્ચિમના સમરાંગણે' અને આ 'કાંટાની વાડ' વચ્ચે તેના નિર્વહણ અને કથાસ્વરૂપની બાબતમાં થોડો ફેર છે. આગલી કથા એક સૈનિકની આપવીતીના રૂપમાં હોઈ આપણને તે યુદ્ધના પ્રત્યક્ષ ધમસાણમાં લઈ જઈ તેની વચ્ચે ઊભા રાખી બધું દેખાડે છે, જ્યારે આ કથાની રંગભૂમિ ખરી યુદ્ધભૂમિથી ઘણે દૂર ઇંગ્લંડના એક ખૂણામાંના શાન્ત ટાપુમાં ગોઠવાયેલી છે. આગલી કથાનો લેખક હૉલ કેઇન જેવો લેખનકલાનો અનુભવી કસબી કારીગર નહિ, પણ તેનાં યુદ્ધ સંબંધી અનુભવ ને સંવેદન–મંથન એવાં ઉત્કટ છે કે તેનું સીધું અનાડબંરી કથન પણ વાચકોનાં દિલને જકડી રાખે છે. આ 'કાંટાની વાડ'ના લેખક કુશળ વાર્તાકાર હોઈ, બ્રિટિશ ખેડુપુત્રી મોનાના ઑસ્કર નામક અટકાયતી છાવણીમાંના એક જર્મન કેદી સાથેના પ્રેમની જ કથા કહેતાં કહેતાં, યુદ્ધની આસુરી લીલાનું સચોટ ચિત્ર તેમણે પરોક્ષ કથનની કલાથી ઉપસાવી લીધું છે.

કથાનું સ્થળ છે માનવદ્વીપ (Isle of Man)માં એક જાગીર પરની ખેતી ને ગૌચરની જમીન, અને સમય છે ઈ. સ. ૧૯૧૪ થી ૧૯૧૯ સુધીનો. એ ગાળાને ભરી દેતા યુરોપીય યુદ્ધની પશ્ચાદ્‌ભૂમિમાં કથાના આરંભથી માંડી અંત સુધી સ્થળની એકતા કુશળતાપૂર્વક જાળવી રાખી, પ્રથમ કથાનાયિકા મોના અને પછી નાયક ઑસ્કર એ બે પાત્રો સામે જ લેખકે પોતાનો કૅમેરા ગોઠવ્યો છે.

પણ યુદ્ધ એમ પોતાનો પરાજય સ્વીકારે એમ નથી તો! એ તો સામેથી પોતા પર આવતા આ ઘાથી ઉશ્કેરાઈ જઈ દાંત કચકચાવી જાણે મોના-ઓસ્કરને 'જોઈ લેજો ત્યારે' કહી પડકાર આપતું એમની પ્રણયસિદ્ધિના માર્ગમાં એક બીજી અદશ્ય કાંટાની વિરાટ વાડ રચી દે છે. સુલેહ પછી યુદ્ધના પરિણામરૂપ સામસામી લડેલી પ્રજાઓની પારસ્પરિક ઘૃણાનું જે હલાહલ નીકળ્યું તેની છે આ વાડ. ઓસ્કર અને મોનાએ યુદ્ધસર્જી પહેલી કાંટાની વાડ ભેદીને પ્રેમ કર્યો ભલે, પણ આ બીજી વાડ એમને એમના પ્રેમજીવનમાં કોઈ રીતે સુખી ન થવા દેવાનો નિશ્ચય કરીને બેઠી છે જાણે. મોના પોતાના જ જાતિભાઈઓને અને હમ-વતનીઓને હાથે અનેક રીતે હડધૂત થાય છે; અને ઓસ્કરને-એકના એક પુત્રને-તેની મા મૂવો વાંછે છે. આ બધું શત્રુપક્ષની વ્યક્તિ જોડે પ્રેમ કરવાના અક્ષમ્ય ગુના ખાતર જ! એ બેઉને એમની માતૃભૂમિઓ જાણે સંઘરવાની જ ના પાડી જાકારો સંભળાવતી લાગે છે.

યુદ્ધે આમ પોતાનો હાથ જતાં જતાંયે બતાવ્યો ને પોતાનો ભાવ ભજવ્યો. નાયક–નાયિકા મૂંઝાય છે, ગૂંગળામણ અનુભવે છે, પણ પોતાના પ્રેમને દગો દેતાં નથી. શાનાં દે? યુદ્ધે પ્રવર્તાવેલા અકુદરતી વાતાવરણના ધમસાણની વચ્ચે, પોતાના જ હૃદયમાં પોતાની સામે કેવી લડાઈ ખેલ્યા બાદ એવી તપસ્યાની આકરી કિંમત આપીને મોનાએ ઓસ્કર માટેના પ્રેમને હૃદયમાં સ્થાન આપ્યું હતું? પ્રતિકૂળતા ને અ-કુદરતી વાતાવરણ વચ્ચે ઊગેલો ને મહોરેલો એ કુદરતી પ્રેમ ઊગીને આથમી જવા નથી આવ્યો. એમ થાય તો યુદ્ધને વિજયી બનાવ્યું કહેવાય ને? લેખકને એમ નથી કરવું.

પરંતુ પ્રેમના શુદ્ધ કુદરતી છોડને વિકસવા ન દેવાનો જ નિશ્ચય કરી બેઠેલા યુદ્ધે જગાવેલી અકુદરતી ઘૃણા ને પ્રજાઓની ઉન્મત્તતાની ભીંસ કંઈ ઓછી નથી. આશા ને ઔદાર્યભર્યાં પ્રેમીઓ જેમ પહેલાં સ્થૂલ કાંટાની વાડને ગાંઠ્યાં ન હતાં, તેમ હવે આ દુનિયા જ એમને કાંટાની વાડ બની જતાં તેને મૃત્યુથી કુદાવી જવાનો નિર્ણય અને

આ એકમેકથી જુદા પણ સમયદૃષ્ટિએ સમાન્તરે ચાલતા પરિવર્તનને નિરૂપવામાં લેખકે પ્રશસ્ય કૌશલ દાખવ્યું છે. કથાના ત્રીજા ખંડના અંતભાગથી છઠ્ઠા ખંડ સુધીમાં મોનાના પરિવર્તનની સમગ્ર કથા નિરૂપાઈ જાય છે.

એ પરિવર્તન સહેલાઈથી નથી થઈ જતું. બહાર જેમ કાંટાની વાડ છે તેવી જ કાંટાની વાડ તેની અને જર્મનો વચ્ચે તેના હૃદયમાં પણ યુદ્ધે નાખી છે. એ વાડ પર મૃદુતાનું, માનવભાવોનું, આક્રમણ થાય છે; તો સામેથી તેને ધક્કો મારી અંદર આવવા ન દેતાં બહાર હડસેલી દેવાની પ્રત્યાઘાતી માનસિક પ્રવૃત્તિ પણ ચાલુ હોય છે. પણ લડ્‌વિગની માતાનું ઑસ્કર-સોંપ્યું કાર્ય, મોનાના ભાઈ રૉબીનાં ઑસ્કરે કરેલાં વખાણ, જર્મન ખેડૂતે બ્રિટિશ સિપાઈને બચાવ્યાની જાણેલી વિગત, નાસી છૂટતાં પકડાયેલા જર્મન હજામનો કેસ, ઑસ્કર દ્વારા મળતા રૉબીના ઘડિયાળનો અને તેની સાથે સંકળાયેલી રૉબીની મૃત્યુકથાના શ્રવણનો પ્રસંગ, અને ઑસ્કરની બેનના અંગ્રેજ બૉંબ-મારાથી થયેલ મૃત્યુની વાત—આ બધી ઘટનાની કર્તાએ એવી વ્યૂહ-રચના કરી છે કે મોનાના હૃદયમાંનો વિરોધભાવ ક્રમશઃ ઓગળતો જાય છે. આખરે છેલ્લા પ્રસંગે ‘હવે મારું કોઈ નથી’ એમ ઑસ્કર કહે છે ત્યારે એ વાક્યથી જાણે તેના હૃદયમાંની કાંટાની વાડ પર છેલ્લો ફટકો પડી તે તૂટી જાય છે. તે વખતે, બેસતા વર્ષના મંગલ પ્રભાતે, એક પ્રચંડ આવેગ સાથે મોનાનું હૃદય ‘ના ના, હું છું ને હું!’ કરતુંને બહાર કૂદી પડયું. યુદ્ધે જગાડેલા જાતિદ્વેષના કાદવમાંથી માનવતાનું, જાતિભેદ ન ઓળખતા મંગલ પ્રેમનું, કમળ ખીલી નીકળ્યું. પ્રકૃતિએ, કે મોના પાછળથી કહે છે તેમ ઈશ્વરે, મૂકેલી પ્રેરણાએ કે, બર્નાર્ડ શૉનો શબ્દ વાપરીએ તો જીવનશક્તિ (Life-force)એ, કે માનવતાએ, કે પુષ્પધન્વાએ યુદ્ધે માનવી માનવી વચ્ચે, જાતિ જાતિ વચ્ચે, મોના ને ઑસ્કર વચ્ચે, નાખેલી તારની કાંટાની વાડને વટાવી જઈ વિજય કર્યો. યુદ્ધ હાર્યું એમ આપણને થાય છે.

તે જ આપણે નથી કરતાં? બધું સ્વેચ્છાએ જ નથી કરતાં? આટલી ઘૃણા અને વિષમતાથી જગતને ચેતાવવા જ આપણે આપણું બલિદાન નથી આપતાં?'

બલિદાન જેમ શુદ્ધ તેમ વધુ સારું, અને આ નિર્મળહૃદય યુગલમાં એ સમયે પ્રેમની ભાવના સિવાય બીજી કોઈયે કામના કે રોષ કે કટુતાનો અંશ સરખો ન દેખાડી (ઊલટું એ તો દોષ કરનારને માફ કરતાં જવાની પ્રાર્થના ઉચ્ચારે છે), છેવટે તેમને ઈસુની પ્રાર્થના કરતાં બતાવી કર્તાએ તેમના બલિદાનને વિશુદ્ધ બલિદાન બનાવ્યું છે.

નવલકથાનું આ અંતિમ દૃશ્ય ખૂબ કરુણાર્દ્ર ને ભવ્યમંગલ આ રીતે બન્યું છે. નાયક–નાયિકાના કરુણ અંતમાં આવો આશ્વાસક ને સમાધાનકારક અંશ મૂકીને લેખકે અન્યથા વાચકોના હૈયામાંથી નીકળી પડે તે વેદનાની ચીસ ઊઠવા દીધી નથી. ને છતાંય કોઈ ભવ્ય સ્વપ્નની સિદ્ધિ અર્થે અપાતો બત્રીસલક્ષણાંઓનો ભોગ એક પ્રકારની ગમગીની ચિત્તમાં ફેલાવે છે જ. તેવો વિષાદ આ કથાને અંતે આપણને થાય છે. પણ યુદ્ધોરૂપી આઘાત આપીને માનવજાતને તે પોતાની મેળે ન શીખે તેવું શીખવવાની વિશ્વનિયંતાની ક્રૂર કૃપા હોય છે, તો લેખકો પણ પોતાના સરજનહારને અનુસરી આવા આઘાતો આપીને જ આપણને પ્રબોધવાનો પ્રયત્ન કેમ ન કરે વારુ? અનુવાદકે કથાનો અંત ફેરવવાની મિત્રોની સૂચના માની નહિ તે સારું કર્યું છે; માની હોત તો એ ભૂલ કરત. છે તે અંત જ કર્તાના ઇષ્ટ હેતુને માટે બંધબેસતો છે.

કથામાં માનવતાનું દર્શન કરાવતાં (જુઓ રોબીની ઘડિયાળનો પ્રસંગ, લુડવિગની કબર પર ફૂલદાની મૂકવાનો પ્રસંગ, ઓસ્કરનો બેનના મૃત્યુની વાત, અને સૌથી વધુ તો મોના ને ઓસ્કરની આખી પ્રણયકથા) જેમ કરુણાનાં પુણ્ય-જળ છલકાય છે, તેમ યુદ્ધની વ્યર્થતા, તજ્જન્ય ઉન્મત્તતા, માનવતાદ્રોહ ને અકુદરતીપણું બતાવતાં તેની સામે ફરિયાદનાસું ઉચ્ચારતી વાણીમાં ઉગ્ર પુણ્યપ્રકોપ ને હૃદયસંતાપ આખા પુસ્તકમાં ઠેરઠેર ઠલવાય છે:

પછી એનો અમલ પણ તેઓ કરે છે. એની પાછળ એમની ને એમના સ્રષ્ટાની નિરાશા કંઈ ઓછી નથી. માણસમાં જિજીવિષા કંઈ ઓછી હોતી નથી. અંતિમ ઘડી પહેલાં મોનામાં એને ડોકિયું કરતી કર્તાએ બતાવી પણ છે. એ જયારે સાવ હોલવાઈ જાય ને મોત જ મીઠું લાગે એ સ્થિતિ કેવી ગૂંગળાવનારી ને નિરાશા–છલકતી હશે એની કલ્પના કરવા જેવી છે. કથાનો અંત કેટલાકને ખૂબ ઊર્મિલ ને નાટકી લાગવાનો સંભવ છે, પણ કર્તાનું ધ્યેય અને નિરૂપણ જોતાં તેમ લાગતું નથી. લડાઈ તો પૂરી થઈ ગઈ હતી એટલે સુલેહના વાતાવરણમાં સુખી અંત અશકય નહોતો. તે અસંભવિતે ન લાગત. તેમ છતાં શા માટે કર્તાએ આવો જ અંત યોજ્યો? એમને યુદ્ધની માનવતાધ્વંસક પ્રવૃત્તિની અભદ્રતા ને પાપનું આપણા હૈયામાં વાગે એવું સચોટ આલેખન કરવું હતું તેથી. આવા બે સુંદર આત્માઓને જીવવું જ અસહ્ય કરી મૂકે એવી પરિસ્થિતિ યુદ્ધની જ સરજત તરીકે આલેખી યુદ્ધને ગુનેગારના પાંજરામાં ઊભું રાખવાનું બીજી કઈ રીતે બન્યું હોત?

બીજી રીતે, યુદ્ધની આવી પ્રબળ શક્તિ સામે માનવતા ને પ્રેમનો વિજયધ્વજ લેખકે અણનમ્યો રાખ્યો છે. નાયક–નાયિકા, યુદ્ધને ને તેણે છોડી મૂકેલાં બળોને નમતું આપ્યા વિના, જાણે તેની સામે લડી લઈ, તેણે એમના દાંપત્યને અશકય કરી મૂકયું તો મૃત્યુ દ્વારા ચિરમિલન સાધી મૃત્યુ પી મૃત્યુંજયી બની, આખી કથાને પ્રણયવિજયની અને યુદ્ધપરાજયની કથા બનાવી મૂકે છે. આ અસમાન યુદ્ધમાં એમને સ્થૂલ દૃષ્ટિએ મરવું પડયું, પણ મરીનેય વિજય તો પામે છે તેઓ જ. આમ યુદ્ધને જાણે એમણે હંફાવ્યું છે. પણ એટલું જ નથી, એને લેખકે ભોંઠું પણ પાડયું છે, અને તે મોના-ઑસ્કરના સ્વેચ્છામૃત્યુના બલિદાનની વિશુદ્ધ ભાવના મૂકીને. 'યુદ્ધના પરિણામરૂપ ઘૃણાથી જગત પીડાય છે તેને પોતે આવા વિશુદ્ધ પ્રેમથી બચાવવા જાય છે' એમ મોના વિચારે છે અને ઑસ્કરનેય પાછળથી કહે છે:

'આપણાં મૃત્યુને તું વ્યર્થ અને મૂર્ખ માને છે, ઑસ્કર? જે ઈસુએ કર્યું

કર્તાએ પોતાની પ્રસ્તાવનાને અંતે છેલ્લું વાક્ય લખ્યું છે: ‘એ જનહૃદયને સ્પર્શવા શક્તિમાન થશે અને એને પરિણામે કંઈક શુભનો જન્મ થશે.’ અંતઘડી પહેલાંના સંવાદમાં મોનાના પ્રશ્નના ઉત્તરમાં યુદ્ધોની હયાતી સંપૂર્ણ રીતે નાબૂદ બનશે તે પહેલાં તો પૃથ્વીનો પ્રલય થઈ ગયો હશે એમ ઓસ્કર કહે છે તે જોતાં, વિનાશ વેલછા ને માનવ-દ્રોહની ભયાનક આંધી ફેલાવતા યુદ્ધના તૃણાવર્તને ભુશાથી કરનાર કોઈ બાલકૃષ્ણનો હજુય જગતમાં જન્મ થયો નથી તે જોતાં, તેમ જ વર્તમાન બીજા યુદ્ધનો અનુભવ કરતાં, માનવતાપ્રેમીઓનાં દિલ કકળી ઊઠી ‘ઓ શુભ, તું ક્યાં છું? હજુ કેટલેક દૂર છું?’ એમ બોલી ઊઠે તેવી સ્થિતિ હાલ તો છે. છતાં કર્તાએ ઇચ્છ્યું તેમ આ કથા જનહૃદયને સ્પર્શી તેના તારોનું અનુકંપન અવશ્ય કરી જાય છે. એણે લાખોના હૃદયતારને ઝણઝણાવ્યા છે એની નિશાની તો એની લોકપ્રિયતા અને દુનિયાની ઘણી ભાષાઓમાં તેના થયેલા અનુવાદ છે. એના વાચનથી પેલું શુભ આવશે, જરૂર આવશે—એક દિવસ, એવી શ્રદ્ધા આપણા અંતરમાં ઊગે તો છે. ઓસ્કર અને મોનાનાં આવાં વિશુદ્ધ બલિદાન, ના, વ્યર્થ તો નહિ જાય; કોઈક દિવસ, દુનિયાની કોઈ ધન્ય ઘડીએ, યુદ્ધની કાલિકાને સર હોલ કેઈન જેવા માનવતાપ્રેમીઓના આવા પ્રયત્નોને પરિણામે અચાનક ભાન પ્રગટશે કે પોતાના પગ તળે શિવ ને શુભ ચંપાઈ રહ્યાં છે, અને ત્યારે ‘આ શું કરી નાખ્યું!’ ના ભાવની મુદ્રા કરી જીભ કાઢીને તે જરૂર ભોંઠી પડશે ને પોતાનું અઘોર પ્રલયનૃત્ય સમેટી લેશે, એવી આશા કાં ન રાખીએ?

આવી એ કૃતિનો ગુજરાતી અનુવાદ ભલે પ્રગટ થયો. આવા માનવતાલક્ષી વિશાળ વિષયોને કથામાં કેવી રીતે સ્પર્શી શકાય તે આપણને એ શીખવશે. અનુવાદ કાળજીપૂર્વક અને અનુવાદક કહે છે તેમ ‘લગભગ અક્ષરશઃ’ થયો છે. અનુવાદમાં Barbed Wire ને માટે ‘કાંટાળો તાર’ કેમ ન લખ્યું, કે ‘ક્રિસ્મસ’ ને ‘ક્રિશ્ચિયન’ ને

"પ્રભુ! માનવીઓ લડાઈ શા માટે ઊભી કરતાં હશે?"

"યુદ્ધ! કેટલી ભયાનકતા! કેટલી બેવકૂફી! અને આ યુદ્ધને જગાવનારા કહેવાય છે–દેશભક્ત! ના, એ લોકો તો બદમાશોનાય બદમાશ છે–રાજાનાય રાજા એવા વિશ્વ–અધિષ્ઠાતા સામે કાવતરું ખેલનાર બદમાશો!"

"આ યુદ્ધ! પ્રભુ! આટલી નાદાની, આટલી ઘૃણા કયા હેતુ માટે?"

આ તો ઘણામાંના થોડા જ ઉદ્ગાર, નમૂના લેખે. યુદ્ધની પૂર્ણાહુતિ પછીની સુલેહવ્યવસ્થાની સામે પણ એ વાર પુણ્યપ્રકોપ ઊકળતી વાણીમાં કર્તાએ વ્યક્ત કર્યો છે. યુદ્ધ વિષેના તેના આવા ઉદ્ગારો ને તેને પ્રેરતા વલણમાં પોતાના કે ઇતર દેશના રાજકારણ સાથે કર્તાને કંઈ સ્નાનસૂતક નથી. યુદ્ધવ્યથિત માનવતાની ચીસ, એની પોતાની માનવતા કકળી ઊઠી છે એટલે, આ કથા વાટે એણે વ્યક્ત કરી છે એટલું જ. આપણે પણ પુસ્તકને તે દૃષ્ટિથી વાંચવું જોઈએ.

હોલ કેઈને આ કથાનું નામ પહેલાં તો Woman of Knockaloe રાખેલું, તે પાછળથી ફેરવી નાખી Barbed Wire રાખ્યું એ બહુ ઉચિત કર્યું છે. 'કાંટાની વાડ' એ શબ્દો કથાના આરંભથી તે અંત લગી ઘણી રીતે પોતાની અન્વર્થકતા દાખવી રહ્યા છે. નોકાલોમાં અટકાયતી જર્મનોની છાવણીની આસપાસ કાંટાળા તારની વાડ છે અને કથાવસ્તુ તે સ્થળે બનતું વર્ણવાય છે એ તો સ્થૂલ સાર્થતા છે. બાકી તો એ કાંટાની વાડ માનવી–માનવી વચ્ચે, જાતિ–જાતિને દેશ–દેશ વચ્ચે યુદ્ધે ઊભી કરેલી દ્વેષ–ઘૃણાની વાડનું જ પ્રતીક કે સ્થૂલ સાંકેતિક ચિહ્ન (Symbol) છે. યુદ્ધ પૂરું થયા પછી પેલી સ્થૂલ વાડ ઉઠાવી લેવાઈ, છતાં એ જ યુદ્ધના સંતાન જેવી બીજી સૂક્ષ્મ અદૃશ્ય વિરાટ વાડ પ્રજા–પ્રજા વચ્ચે સુલેહના ઘડવૈયાઓ ઊભી કરે છે. આમ યુદ્ધને લીધે ઊભરાતો માનવદ્વેષ તથા જાતિદ્વેષ જ 'કાંટાની વાડ' એ શબ્દો દ્વારા સૂચિત કરવાનો હતો. તેને માટે યુદ્ધના વ્યક્ત સ્થૂલ ચિહ્ન જેવી વાડનો કર્તાએ ઉપયોગ કર્યો. આ રીતે 'કાંટાની વાડ' બહુ વ્યાપક સૂચકતાવાળો શબ્દપ્રયોગ બની જાય છે.

લેખો વિશે

લેખ	પ્રથમ પ્રકાશન	વર્ષ
૧ પ્રેમાનંદનું નળાખ્યાન	'નળાખ્યાન'નો ઉપોદ્ઘાત	૧૯૫૧
	જરા સુધાર્યોવધાર્યો.	૧૯૫૭
૨ 'સ્નેહમુદ્રા'	વ્યાખ્યાન	૧૯૩૫
	'માનસી' (બે હપ્તે)	૧૯૩૬
૩ 'રાઈનો પર્વત'	"રાઈનો પર્વત'નું વિવેચન" —પુસ્તિકાનો પૂર્વાર્ધ	૧૯૩૮
૪ 'કલાપી' અને તેની કેકા	'કલાપીનોકાવ્યકલાપ'નોઉપોદ્ઘાત	૧૯૫૪
૫ કવિશ્રીની કાવ્યભાવના	'ગુજરાત સમાચાર' દીપોત્સવી	૧૯૫૧
૬ 'અમરવેલ'	'નવચેતન' દીપોત્સવી	૧૯૫૬
૭ ગોવર્ધનયુગનું ગદ્ય	આકાશવાણી	૧૯૫૧
	'બુદ્ધિપ્રકાશ'	૧૯૫૨
૮ 'ભદ્રંભદ્ર'થી પાનસોપારી'	આકાશવાણી	૧૯૪૯
	'હિંદુસ્તાન' દીપોત્સવી	૧૯૫૦
૯ આદિકવિની પ્રસાદી	'માનસી'	૧૯૩૫
૧૦ 'પનઘટ'નાં કાવ્યજલ	'બુદ્ધિપ્રકાશ' (બે હપ્તે)	૧૯૫૦–૫૧
૧૧ 'અલકા'	પ્રવેશક	૧૯૩૯
૧૨ 'પશ્ચિમના સમરાંગણે'	પ્રવેશક	૧૯૪૦
૧૩ 'કાંટાની વાડ'	પ્રવેશક	૧૯૪૩